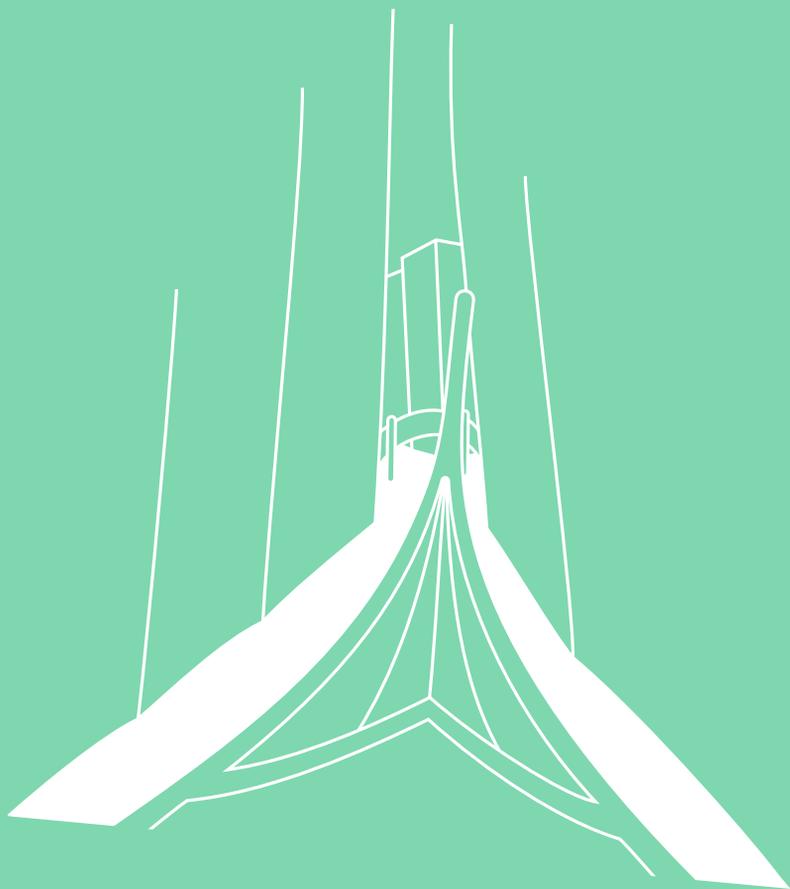


SABINE MEINE, GÜNTER BLAMBERGER,
BJÖRN MOLL, KLAUS BERGDOLT (HRSG.)

AUF SCHWANKENDEM GRUND

Dekadenz und Tod

im Venedig der Moderne



MORPHOMATA

Anlass des Bandes ist das Centenarium von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (1912), in der Gustav von Aschenbach als ein der historischen Wissenschaft verpflichteter Schriftsteller in unsicheres Terrain jenseits rationaler Begrifflichkeit gerät, ins Sehnsuchtsland der Liebe und des Schönen, und schließlich in einen Grenzbereich, in dem alles Gestaltete ins Gestaltlose und schließlich in den Tod übergeht.

Venedig um 1900, die auf Wasser gebaute, einstige Seerepublik in politischer Dekadenz ist nicht zufällig dafür topisch, und Aschenbach mit seinen ethischen, ästhetischen und epistemologischen Erschütterungen in Venedig nicht allein. Venedig prägte seine eigene Moderne aus und wurde als physisch erlebter wie imaginierter Ort für Dichter, Maler und Musiker zum Spiegel der Krisenerfahrungen um 1900. Anders gesagt: Die Stadt fungierte als Seismograph, mit dem sich der Verlust metaphysischer Gewissheiten, der Verlust des Vertrauens in die Evidenz des Wissens, in die Einheit der Person und der Zuverlässigkeit der Sprache aufzeichnen ließ. Die Unbestimmtheit, der Kontrollverlust, die der Lagenstadt eigene Bewegung ›auf schwankendem Grund‹ wird bei Thomas Mann und seinen Zeitgenossen zum Motor der Kreativität.

MEINE, BLAMBERGER, MOLL, BERGDOLT (HRSG.) -
AUF SCHWANKENDEM GRUND



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 15

HERAUSGEGEBEN VON SABINE MEINE, GÜNTER
BLAMBERGER, BJÖRN MOLL, KLAUS BERGDOLT

AUF SCHWANKENDEM GRUND

Dekadenz und Tod

im Venedig der Moderne

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Björn Moll

Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel

Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5612-0

INHALT

SABINE MEINE / GÜNTER BLAMBERGER / BJÖRN MOLL / KLAUS BERGDOLT Einleitung	7
ASCHENBACHS GESTALT	
KLAUS BERGDOLT Stadt der Gesundheit, Stadt des Todes. Aschenbachs Vorläufer und die ›Zweideutigkeit‹ Venedigs	17
GÜNTER BLAMBERGER Kippfiguren: Thomas Manns Todesbilder	37
BJÖRN MOLL Erotik, Krankheit, Schreiben: Narrative der Cholera im <i>Tod in Venedig</i>	49
THOMAS RÜTTEN Von Grünwarenhändlerinnen und Schifferknechten: Neues zur Cholera in Thomas Manns <i>Der Tod in Venedig</i>	71
LUDWIG JÄGER ›Klassizität‹ und ›Sprachkrise‹. Thomas Manns ambivalente Schreibweise in <i>Der Tod in Venedig</i>	113
DIETRICH BOSCHUNG Der Tod und der Jüngling: Tadzios antike Präfigurationen	131
HELEN GEYER Eine letzte Botschaft: das Nirwana? Überlegungen zu Benjamin Britzens <i>Death in Venice</i>	145

WAHRNEHMUNGEN VENEDIGS

FRIEDHELM MARX »Nach Venedig!«. Morbide Stadtbilder in Thomas Manns <i>Der Tod in Venedig</i> (1912) und Arthur Schnitzlers <i>Casanovas Heimfahrt</i> (1918)	169
MARTIN GAIER Der »Zweideutigkeitszauber« Venedigs bei Burckhardt, Simmel und Mann	183
ROSELLA MAMOLI ZORZI Staging Deceit and Death: Henry James's Venice	207
MARTIN MOSEBACH Die geplünderte Grabkammer. Henry James' <i>Aspern Papers</i>	217
RÜDIGER GÖRNER Lido an der Donau – Café Griensteidl am San Marco. Tödliches Venedig, kakanische Kontexte und Hofmannsthals <i>Andreas</i> -Fragment	227
SABINE MEINE Zwischen Kunst und Kommerz. Die Barkarole – wankender Nachklang einer venezianischen Tradition	243
SALVATORE SETTIS Wenn Venedig stirbt	261
Autorinnen und Autoren	269
Bildnachweise	277
RIVUS ALTUS – Szenische Bilder	279

SABINE MEINE / GÜNTER BLAMBERGER / BJÖRN MOLL / KLAUS BERGDOLT

EINLEITUNG

»Auf schwankendem Grund / Su terreno incerto« hieß das Motto einer Tagung, organisiert vom Deutschen Studienzentrum in Venedig und dem Internationalen Kolleg »Morphomata« der Universität zu Köln, die vom 29. November bis zum 01. Dezember 2012 in Venedig stattfand und die dieser Band nun dokumentiert. Das Motto bringt drei Charakteristika Venedigs zum Ausdruck: die eigentümliche Topographie der Stadt, ihre Gefährdung und die psychologische Befindlichkeit ihrer Besucher und Bewohner.

Es lässt sich deshalb – und das ist eine Grundannahme dieses Bandes – eine Verknüpfung zwischen dem Ort Venedig und für diesen spezifische Bewegungen und Empfindungen konstatieren. Zum Sinnbild dieser Verknüpfung kann man die Gondel erheben. Sie wurde, zweifellos begünstigt durch ihre besondere Bauweise, bei der der Felze ein beklemmend wirkendes Tuchdach übergezogen wurde, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts explizit mit Todesvorstellungen in Verbindung gebracht.

Ein Zeugnis dafür geben Richard Wagners erste Eindrücke Venedigs, als er am 29. August 1858 per Zug in die Stadt kam, ab:

[Wir] bestiegen sogleich eine Gondel, um den ganzen *Canale Grande* entlang bis zur *Piazzetta* bei *S. Marco* vorzudringen. Das Wetter war plötzlich etwas unfreundlich geworden, das Aussehen der Gondel selbst hatte mich aufrichtig erschreckt; denn soviel ich auch von diesen eigentümlichen, schwarz in schwarz gefärbten Fahrzeugen gehört hatte, überraschte mich doch der Anblick eines derselben in Natur sehr unangenehm: als ich unter das mit schwarzem Tuch verhängte Dach einzutreten hatte, fiel mir zunächst nichts andres als der Eindruck einer früher überstandenen Cholera-Furcht (!) ein; ich vermeinte entschieden an einem Leichenkondukte in Pestzeiten teilnehmen zu müssen.¹

Wagner, mit eigenen persönlichen Belastungen im Gepäck, fand in Venedig eine ideale Projektionsfläche für eine melancholische Gestimmtheit, die zur Grundlage seiner künstlerischen Produktivität wurde.

Gleiches gilt für einen anderen Venedig-Reisenden um 1900, für Thomas Mann, der es aus Furcht vor der Cholera auch nicht lange in der Stadt aushielt und dennoch bleibende Eindrücke gewann. »Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie« – aus dieser Konstellation entstand 1912 eine der berühmtesten Novellen der Weltliteratur, die Novelle *Der Tod in Venedig*, in der Gustav von Aschenbach, ein der historischen Wissenschaft verpflichteter Schriftsteller und Thomas Manns Alter Ego, in unsicheres Terrain gerät. Die Novelle beschreibt eine Figur, die bei ihrer Reise in die Welt der Liebe und des Schönen die rationale Begrifflichkeit hinter sich lässt und einen Grenzbereich betritt, in dem alle Form ins Amorphe übergeht, das sich final als der Tod offenbart. Diese Novelle fesselt nicht nur Leser, sondern seit Jahrzehnten auch die Forscher über die Maßen. Insofern sah sich die Tagung einer doppelten Gefahr ausgesetzt: Erstens schien über die Novelle bereits alles geschrieben zu sein, zweitens stellte sich die Herausforderung, Thomas Mann gerade nicht, wie es sonst für Dichterjubiläen üblich ist, zu einem Klassiker der Moderne zu versteinern. Die Aufgabe hieß, eine Frage zu finden, die der Novelle ihren Beunruhigungswert nicht nimmt, sondern erhält. Die Lösung dieser Aufgabe übernimmt das Motto der Tagung, indem es, wie Thomas Manns Novelle selbst, das Topographische ins Figurative verschiebt, d. h. die Schwankungen in der Stadt Venedig auf die ethischen, epistemologischen und ästhetischen Erschütterungen Aschenbachs überträgt, für die der Autor Thomas Mann zunächst Beschreibungsfiguren entwickeln musste.

Damit war er, wie schon das Beispiel Wagners zeigt, nicht allein um 1900. Manns Novelle erzählt nicht nur von einer zeittypischen Dichterfigur, vom Autor und seiner Epoche, sie erzählt vor allem auch von den kulturgeschichtlichen Valenzen der Stadt Venedig. In den Fokus rückt somit Venedig, das für Dichter, Maler und Musiker zum Spiegel der Krisenerfahrungen um 1900 wurde – als physisch erlebter wie imaginiertes Ort. Der mythische Ort Venedig war der Seismograph, mit dem sich der Verlust metaphysischer Gewissheiten, der Verlust des Vertrauens in die

1 Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Bd. 9: August 1857–August 1858. Hrsg. von Klaus Burmeister und Johannes Forner für die Richard Wagner-Stiftung, Bayreuth. Leipzig 2000, S. 231.

Evidenz des Wissens, in die Einheit der Person und die Zuverlässigkeit der Sprache aufzeichnen ließ. Diese kulturgeschichtlichen Zuschreibungen besitzen auch ein historisches Pendant: Hundert Jahre nach Ende der einst glänzenden und mächtigen Seerepublik, nach langer Fremdherrschaft durch die Habsburger, hatte Venedig in der Tat mit seiner politischen Dekadenz zu hadern, die in ihrer auf Wasser gebauten Faktur auch physisch erfahrbar war. John Ruskin etwa kam in der Jahrhundertmitte wie etliche Bildungs- und Kunstreisende auf Grand Tour zunächst in die Lagunenstadt, um ihre prachtvollen Fassaden am Canale Grande zu studieren. Indem er deren Verfall konstatierte, legte er in seinen Studien eine folgenreiche Grundlage für seine eigenen sozialen Reformen in England, wie auch für die Wahrnehmung Venedigs, das in der zweiten Jahrhunderthälfte als Stadt der *décadence* schlechthin galt. Fernab von der industrialisierten Moderne hielten die Bewegungen in den engen mittelalterlichen Gassen und Kanälen wie in der Weite der Lagune somit eigene, primär ästhetisch bestimmte Einsichten in die Moderne bereit. Die Unbestimmtheit, der Kontrollverlust, die Bewegung »auf schwankendem Grund«, die Enthaltung vom Halt gilt Thomas Mann und seinen Zeitgenossen als Signatur der Moderne und zugleich als Katalysator der Kreativität.

Wie im Spiegel Venedigs um 1900 in Literatur, Kunst und Musik Kippfiguren gestaltet wurden, wie Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne zusammengehören, zeigen die Beiträge dieses Bandes. Der erste Teil – »Aschenbachs Gestalt« – widmet sich vor allem den direkten Auseinandersetzungen mit dem *Tod in Venedig*. Die Geschichte der Vorläufer Aschenbachs erzählt Klaus Bergdolt. Aus medizinhistorischer Sicht kontextualisiert er den Bäderbetrieb auf dem Lido, der Ausgangspunkt für die Venedigaufenthalte vieler Intellektueller im 19. Jahrhundert war. Ausgehend von Novalis' Beschreibung der Tuberkulose als einer auszeichnenden, da Sensibilität – die Voraussetzung der Nordeuropäer zur wahren Empfindung der *italianità* – anzeigenden Krankheit, thematisiert er die zeitgenössische ärztliche Kritik an Venedig, wo deutsche Ärzte lehrbuchmäßig chaotische Hygieneverhältnisse orteten. Literarisch wurden die Choleraepidemien dagegen – entgegen dem objektiven Stand der Wissenschaft – auf faulige Ausdünstungen der Lagune zurückgeführt. Das stets ambivalente Venedigbild sieht Bergdolt in der Konterkariierung des Topos von Venedig als der Schönheit und Heilung bringenden Stadt durch Künstlerfiguren wie Anselm Feuerbach (der im Namen des Mann'schen Protagonisten Aschenbach anklingt) oder Richard Wagner, die in Venedig zu Tode kamen.

Günter Blumberger analysiert das vexatorische Spiel mit tradierten, gleichwohl heterogenen Todesbildern in Manns Novelle und zeigt, dass sich in den sich wandelnden Hermes-Figuren nicht nur der Totenführer, sondern auch die gestaltlose Gestalt Satans verbirgt und im Schriftsteller Aschenbach das Problem des Komponisten Leverkühn präfiguriert wird. Im Kampf zwischen dem Interesse als rein ästhetischer Haltung und der Liebe, welche der ethischen Sphäre der Teilnahme zugehörig sei, gebe es bei Mann nur Opfer. Aschenbach habe folglich verloren, als er Tadzios Anmut nicht mehr als Katalysator seiner Kreativität begreifen kann, sondern nur noch vom Sinnlichen, vom Lächeln Tadzios ergriffen, ein »Ich liebe Dich« über seine Lippen bringe.

Björn Moll zielt auf die poetologische Funktion der Krankheit im Kontext von Eros und Eingebung. »Der Tod in Venedig« variere eine auch in Manns Tagebüchern zu findende Schreibphantasie, den kranken menschlichen Körper zur Inspirationsquelle zu machen. Moll zeigt, wie die in Manns Arbeitsnotizen hervorgehobenen Krankheitsmerkmale der Cholera Grundlage für Metaphorisierungsprozesse in der Novelle werden, die den Text folglich als Vision oder Traum verstehen lassen.

Auf konträre Verfahren der Textgenese verweist der Medizinhistoriker Thomas Rütten, indem er das im *Der Tod in Venedig* auffällig allpräsenste Motivgeflecht ›Täuschung – Lüge – Falschheit‹ an raumzeitlichen Koordinaten, klimatischen Verhältnissen und historischen Ereignissen festmacht. Komplettiert wird es durch das Motiv der Wahrheit, in Manns Text verblüffend historisch-authentisch exponiert durch den englischen Reisebüroangestellten, den Clerk. Mann lässt die in Details archivalisch belegbare historische ›Wahrheit‹ der vom Autor 1911 selbst erfahrenen Cholera-Epidemie in Venedig darlegen.

Ludwig Jäger widmet Manns Erzählung eine sprachanalytische Untersuchung. Er arbeitet die Bedeutung von »anaphorischen« und »kathaphorischen Ketten« mit quasi-serieller Struktur heraus. Sein Aufsatz verfolgt dabei zwei Ziele: Einerseits legt er Generierungsprozesse von Bedeutung überhaupt offen und zeigt, wie sich um den Schriftsteller Aschenbach eine ganze Reihe von Attribuierungen anlagert, die ein Zuschreibungsnetzwerk entfalten. Darin zeigt sich aber auch die Inszenierung einer Sprachkrise, die dem Text eine Bruchlinie einschreibt: Während der Klassizismus Aschenbachs vor allem der Idee eines ›treffenden‹ Wortes huldigt und folglich signifikatorische Eindeutigkeit propagiert, unterläuft der Text dieses Programm durch seine akkumulierenden Wortverbindungen.

Dietrich Boschung beleuchtet Manns reiches Geflecht an Anspielungen auf antike Helden, ausgehend von der an »griechische Bildwerke aus edelster Zeit« gemahnenden Schönheit des geliebten Tadzio, für den bildliche Darstellungen antiker Modelle, wie die schönen Jünglinge Narziss, Hyakinthos oder auch Ganymed Pate gestanden haben dürften. Die Entrückung zu den Göttern hatte bereits Sophokles in dem von Aschenbach evozierten platonischen Dialog *Phaidros* als Euphemismus für einen vorzeitigen Tod enttarnt.

Helen Geyer widmet sich Myfanwy Pipers und Benjamin Brittens Bearbeitung der Mann'schen Novelle für die Oper *Death in Venice*. Sie akzentuiert neben den zentralen Eigenschaften von Brittens Klangsprache die dramaturgischen Veränderungen des Librettos gegenüber der Vorlage. Brittens Oper vollziehe demnach einen Wendepunkt in einer hinzugefügten Traumszene, in der Tadzio als Sieger aus apollinischen Spielen am Strand hervorgehe und Aschenbach zu einem ersten Liebeseingeständnis hinreißt. Den Schluss gestalte Britten, musikalisch die Sphären der Unendlichkeit, des Nirwanas schildernd, abweichend von Mann als Erlösungsschluss.

Im zweiten Teil zur »Wahrnehmung Venedigs«, der den Fokus stärker auf Untersuchungen zum realhistorischen wie kulturgeschichtlichen Ort ›Venedig‹ legt, nähert sich Friedhelm Marx der Frage nach der geradezu soghaften Anziehungskraft der Lagunenstadt als einer Heterotopie, ausgehend von Manns Novelle und dem Vergleich mit Arthur Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt*. Zudem nimmt er die autobiographischen Spiegelungen in den Blick, die beiden Novellen zugrunde liegen: Mann vermache seinem Gustav von Aschenbach unvollendete Werke aus seinem eigenen Œuvre, Schnitzler verleihe Casanova sein eigenes Alter.

Martin Gaier untersucht die Venedigdarstellung in Jacob Burckhardts *Cicerone* (1855) und Georg Simmels Essay *Venedig* (1907). Um die schon zu Zeiten der Kunstblüte offensichtliche Dekadenz der Lagunenstadt herauszustreichen, bedienten sich beide Autoren des Vergleichs mit der Renaissancestadt Florenz. Dabei sei die vornehm zurückhaltende, männlich-ernste Architektur von Florenz ein Kennzeichen von Intellektualität und auf Ehrlichkeit fußender Fortschrittlichkeit, im Gegensatz zu den erspielten, aber nur äußerlich-dekorativen Effekten dienenden Fassaden Venedigs, die für einen von Korruption geprägten Stillstand stünden. Bereits die Venedig-Urteile von Burckhardt als »sinnverwirrend[]« und Simmels einer Somnambulismus fördernden Stadt, die sich in Reichweite von Manns Dekadenztopos bewegen, stellten die grundsätzliche Frage nach der Moralität von Schönheit in den Raum.

Rosella Mamoli Zorzi dagegen untersucht Venedig aus der angloamerikanischen Perspektive von Henry James in seinen Texten *The Pupil*, *The Wings of the Dove* und *The Aspern Papers*, in denen die in der englischsprachigen Literatur bereits etablierten Stadttopoi des Zerfalls oder der Falschheit kreativ weiterentwickelt würden. Kulturhistorisch interessant sind ihre Blicke auf Venedigs Kreise Bostoner Intellektueller der 1870er- und 1880er-Jahre, die die Stadt wegen ihrer toleranten und kunstinteressierten Gesellschaft, ihres angenehmen Klimas und ihrer außerordentlich günstigen Immobilienpreise aufsuchten und sich im Gegenzug für den Denkmalschutz engagierten.

Ebenso widmet sich der Schriftsteller Martin Mosebach, 2011 Ehrengast des Deutschen Studienzentrums und 2012 Morphomata-Kollegiat, James' *Aspern Papers*, deren Figur Miss Bordereau in ihrem venezianischen Palazzo in freiwilliger Einzelhaft ausharrt. Es sei ihr Tod versprechender Erinnerungsdienst, der auf die Stadt an sich übertragbar werde: Die Konservierung der Schönheit Venedigs sei nur durch die Zerschlagung der Republik und somit den Verzicht auf Weiterentwicklung möglich gewesen.

Rüdiger Görner erweitert mit Hugo von Hofmannsthals *Andreas*-Fragment die Diskussion um einen genuin österreichischen Autor. Die Vollendung des Werks sei gescheitert, da Hofmannsthal nicht der von Novalis beschworene Übergang vom Unendlichen zum Endlichen gelinge. Aus der stofflichen Überfülle des Romanfragments hebt Görner Zuschreibungen Venedigs als Zaubergarten, Ort der Entgrenzung und Selbstdissoziation, der Maskenhaftigkeit und der Fusion von Okzident und Orient hervor. In diesen Topoi schimmere die spezifisch österreichische Perspektive auf Venedig, das für einen Großteil des 19. Jahrhunderts zum Kaiserreich gehörte, durch, denn schließlich lasse sich der Dekadenzdiskurs spiegelbildlich auch auf Wien übertragen.

Sabine Meine widmet sich mit der Gattung der Barkarole gewissermaßen der musikalischen Versinnbildlichung des schwankenden Untergrunds der Stadt. Über die Stationen von Rousseaus »Barcarolles«-Lemma in der *Encyclopédie* und Goethes Beschreibung des Gondoliergesangs in den Texten *Volkslied* und *Italienische Reise*, wo die Kunst des Gondellieds bereits als im Sinken begriffen dargestellt werde, zielt Meine auf die Rezeption des 19. Jahrhunderts. Unter den Motti von Kunst und Kommerz stellt sie den Gegensatz zwischen den elegischen Reminiszenzen bei Liszt und Wagner einerseits und Offenbachs geradezu stereotypischer Barkarole aus *Hoffmanns Erzählungen* andererseits heraus, wo das Gondellied als schön klingende Fassade eines dekadenten,

moralisch verkommenen Venedigs dient. Abschließend widmet sie sich anhand venezianischer Ausprägungen dem ambivalenten Verhältnis der Gattung zum Tourismus in der Lagunenstadt.

Letztlich muss *Der Tod in Venedig* auch das Nachdenken über eine heute durch die Folgen von Umweltproblemen und Massentourismus besonders gefährdete Stadt provozieren. So überführt Salvatore Settis mit seinem Beitrag »Wenn Venedig stirbt« die Dekadenzproblematik in die Zukunft der Stadt. Seine These, dass Städte nicht nur durch Zerstörungen und Fremderoberungen sterben könnten, sondern und vor allem durch den kollektiven Verlust des Bewusstseins um ihre Einzigartigkeit, illustriert er am Beispiel der Dekadenz des antiken Athens. Auf eben diese Gefahr für die Lagunenstadt hinweisend, kritisiert er einige, teils noch hypothetische Bauvorhaben in Venedig und fordert dazu auf, sich der in Italien grassierenden Manie, historisch gewachsene Städte mit Wolkenkratzen nach dem Vorbild ›fortschrittlicher‹ asiatischer Metropolen zu modernisieren, zu widersetzen.

Die Herausgeber danken dem Bundesministerium für Bildung und Forschung, dem Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und der Fritz Thyssen-Stiftung, dass Tagung und Tagungsband durch deren Förderung ein sicheres finanzielles Fundament hatten. Sie danken den Kollegen des Staatsarchivs Venedig und des Ateneo Veneto für die gute Zusammenarbeit sowie den Künstlerinnen und Künstlern für die Bereicherung der Tagung durch Klänge, Bilder und Szenen. Für die Tagungsorganisation ist den Mitarbeiterinnen Marta Dopieralski und Petra Schaefer zu danken; letztere lieferte auch wertvolle programmatische Impulse. Die Herausgeber danken schließlich allen Beiträgern dafür, dass sie die Erschütterungen aller Gewissheiten mit deren Kronzeugen, den Künstlern, Musikern und Literaten, zu teilen bereit waren.

ASCHENBACHS GESTALT

KLAUS BERGDOLT

STADT DER GESUNDHEIT, STADT DES TODES

Aschenbachs Vorläufer und die

›Zweideutigkeit‹ Venedigs

Das Schlagwort vom ›Tod in Venedig‹ erscheint aus venezianischer Perspektive fragwürdig. Die schillernde Assoziation, ein Produkt der ›Außensicht‹ phantasiegeleiteter Intellektueller aus dem Norden, wurde noch im 18. Jahrhundert, also zu Zeiten der Republik, geboren und bis zum Erscheinen der Novelle Thomas Manns (als Vorabdruck in einer Zeitschrift 1912, im Buchhandel 1913)¹ auf vielfältige Weise modifiziert. Sie zeigt, wie die deutsche Italienvorstellung seit der Goethezeit von Emotionen, aber auch beachtlicher Arroganz, geprägt war.² Ganz selbstverständlich beanspruchte man die Deutungshoheit über jenes »im Land der Träume liegende Italien«, das, wie Wilhelm Waetzoldt 1927 schrieb, »den Augen der Italiener so gut wie verborgen« bleibt.³ »Der Deutsche kann zwar den Italiener fassen, aber nicht umgekehrt«, behauptete sogar der Komponist Ermanno Wolf Ferrari (1876–1948), dessen Mutter Venezianerin war.⁴ Auch Heinrich Wölfflins berühmtes Diktum »[d]er Süden glaubt an das Vollkommene auf Erden, wir nicht« (1931)

1 Vgl. Karl Ipsers: Venedig und die Deutschen. Deutsche, Österreicher, Schweizer am Rialto. München 1976, S. 90.

2 Hierzu auch Christof Dipper: Das politische Italienbild der deutschen Spätaufklärung. In: Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Klaus Heitmann und Teodoro Scamardi. Tübingen 1993, S. 7–25, besonders S. 11–18.

3 Wilhelm Waetzoldt: Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. Leipzig 1927.

4 Zit. n. Ipsers: Venedig und die Deutschen (wie Anm. 1), S. 78.

verriet – ungeachtet der Begeisterung des Schweizers für den »italienischen Himmel« und die »ewige Schönheit« Roms oder Neapels –⁵ ein heute peinlich wirkendes Überlegenheitsgefühl.⁶ Erstaunlicherweise ließ sich selbst Heinrich Mann zu der Bemerkung hinreißen, die Italiener seien nun einmal »kitschig, schwächlich« und – im weitesten Sinn – »unwissend«.⁷ War dieses Volk überhaupt in der Lage, »Stimmungen« zu begreifen? Ein venezianischer oder neapolitanischer Aschenbach erschien, dessen waren sich die Intellektuellen im Norden sicher, unvorstellbar. Dass dieser Standpunkt, der eine bemerkenswerte Unkenntnis der italienischen Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts offenbarte,⁸ kritisch hinterfragt werden konnte, war bis zum Zweiten Weltkrieg nur wenigen deutschsprachigen Autoren bewusst, etwa dem Elsässer René Schickele, in dessen Roman *Maria Capponi* (1925) der Protagonist Claus von Preuschheim, ein Alter Ego des Autors, nach zahlreichen Aufenthalten in der Lagunenstadt eines Tages erkennt, bis dahin »immer nur über ihr Spiegelbild hinweggeglitten zu sein«, was sein Verhältnis zu ihr samt den Bewohnern schlagartig intensiviert (»[i]ch schloß wahre Freundschaften, die ersten in Venedig«).⁹

Die intellektuelle Arroganz schloss ein empathisches, durchaus sympathiegetragenes Venedigbild nicht aus, wobei Einheimische für die deutsche Gefühlswelt eine Art Staffage darstellten. Die nordische Venedigschwärmerei bildete in ihrer Widersprüchlichkeit eine Variante des romantischen Bildes vom Süden, in welchem das melancholische Element eine wichtige Rolle spielte. Schon 1797 hatte Ludwig Tieck die »Sehnsucht nach Italien« mit der Vorstellung vom »süßen Frieden« ver-

5 Zit. n. Nikolaus Meier: Italien und das deutsche Formgefühl. In: Kunstliteratur als Italienerfahrung. Hrsg. von Helmut Pfothenhauer. Tübingen 1991, S. 306–327, hier S. 310.

6 Zit. n. Meier: Italien und das deutsche Formgefühl (wie Anm. 5), S. 308. Das Zitat findet sich in Wölfflins gleichnamiger Schrift.

7 Zit. n. Jürgen Haupt: Italien zwischen Demokratie und Faschismus. Heinrich und Thomas Manns Versuche über »die Italiener«. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 10 (1993), S. 33–56, hier 36 f.

8 Man denke nur an Alessandro Manzoni, aber auch Giacomo Leopardi. Was die Vorurteile betraf, bestand allerdings eine alte Tradition; vgl. Dipper: Das politische Italienbild der deutschen Spätaufklärung (wie Anm. 2), ferner Klaus Bergdolt: Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis zu Thomas Mann. Darmstadt 2011.

9 Vgl. René Schickele: *Maria Capponi*. Erster Teil der Trilogie: Das Erbe am Rhein. Frankfurt a. M. 1983, S. 312 f.

bunden, mit Bildern wie »Kunstheimath«, wo der »Müde« der »Ruh« zugeführt werde.¹⁰ Ungeachtet aller atmosphärischen Unterschiede zwischen der steinbeherrschten Stadtlandschaft um San Marco und den ›klassischen‹ Gefilden Latiums oder Kampaniens war auch die Vorstellung vom ›Tod in Venedig‹ von dieser Tradition geprägt.¹¹

Die Werbung der Stadt verzichtete dagegen aus naheliegenden Gründen auf den berühmten Slogan. Massimo Cacciari, Philosoph und früherer Bürgermeister, propagiert inzwischen sogar das Schlagwort ›Thomas Mann vergessen‹.¹² Man reagiert damit auf kritische Autoren wie Régis Debray, der noch 1995 in seiner Schrift *Contre Venise* die ehemalige Serenissima, im Gegensatz zu Neapel, mit der Vorstellung der »pompes funèbres« verbunden hat.¹³ Die düstere Assoziation mit dem Tod verdankt ihr Überleben – Cacciari, ein subtiler Kenner deutscher Befindlichkeit, weiß das sehr wohl – vor allem Thomas Manns Novelle. Commissario Brunetti – auch er ein Produkt der Außensicht – kam hier, obgleich die Romane Donna Leons samt den bekannten Fernsehverfilmungen das Venedigbild des Gegenwartsdeutschen konkurrenzlos zu prägen scheinen, schlicht zu spät,¹⁴ von der Tatsache einmal abgesehen, dass die literarisch tradierte Konzeption vom ›Tod in Venedig‹ nie etwas mit real existierender Kriminalität zu tun hatte. Dasselbe gilt für den 1973 durch Nicolas Roeg nach einem Roman von Daphne du Maurier gedrehten Erfolgsfilm *Wenn die Gondeln Trauer tragen* (engl. *Don't Look Now*).¹⁵ Was

10 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hrsg. von Martin Bollacher. Stuttgart 2005, S. 13.

11 Hieran ändert die Tatsache nichts, dass große deutsche Romantiker wie Tieck oder Novalis Venedig so gut wie nicht thematisiert haben; vgl. hierzu Giacomo Cacciapaglia: *Scrittori di lingua tedesca e Venezia. Deutschsprachige Schriftsteller und Venedig*. Venedig 1985, S. 22.

12 Vgl. hierzu Anselm Weidner und Elias Steinhilper: *Aschermittwoch in Venedig*. In: *Berliner Zeitung* (12.03.2011; abrufbar unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-karneval-ist-vorbei-die-touristen-sind-weg>, letzter Aufruf: 16.04.2013).

13 Régis Debray: *Contre Venise*. Paris 1995, S. 38.

14 Die Begeisterung führte selbst zu kulinarischen Beeinflussungen, vgl. etwa Roberta Pianaro, *Donna Leon: Bei den Brunettis zu Gast*. Rezepte von Roberta Pianaro und kulinarische Geschichten von Donna Leon. Vignetten von Tatjana Hauptmann. Zürich 2009.

15 Vgl. die Rezension des Films von Dieter Wunderlich (unter http://www.dieterwunderlich.de/Roeg_gondeln.htm, letzter Aufruf: 16.04.2013).

Cacciari stört und viele Einheimische nervt, ist das ambivalente, zwischen Realität und Fiktion pendelnde Venedig-Bild zahlloser Ausländer, die sich als Ratgeber gerieren, aber nur wenig zur Lösung praktischer Probleme beitragen. Es bestimmte *in nuce* schon Aschenbachs Sicht der Stadt und soll im Folgenden näher analysiert werden.

Als die Familie Mann 1911 auf dem Lido Ferien verbrachte, stand die Morbidität Venedigs – sensible Besucher waren sich dessen wohl bewusst – nicht zuletzt für den »taumelnde[n] Kontinent« Europa, wie ihn – für die Zeit vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs – Philipp Blom exzellent analysiert hat.¹⁶ In Kunst und Wissenschaft war der Ruf nach Freiheit, Kreativität und sozialer Gerechtigkeit laut geworden. Die medizinische Forschung boomte, ohne dass allerdings, wie einige gehofft hatten, Krankheiten völlig verschwanden.¹⁷ Das neue Weltbild war mechanistisch, der Tod wurde, wie Theodor W. Adorno an Thomas Mann schrieb, »entweder veredelt oder mit Hygiene eingefangen«.¹⁸ Das metaphysische Defizit verstärkte die Angst vor physischem und psychischem Verfall. »Neun Zehntel unseres Glücks beruhen allein auf der Gesundheit«, hatte Schopenhauer bereits 1851 in den *Aphorismen zur Lebensweisheit* vermerkt.¹⁹ Die »Depoetisierung« des Alltags, die schon Friedrich Schlegel beklagt hatte, ließ den Ruf nach einer »Wiederverzauberung« laut werden.²⁰ In einem Moment, wo sich die Aufklärung zu vollenden schien, griff merkwürdigerweise Unsicherheit um sich.

Auch die ersten Kunstbiennalen waren von dieser Orientierungslosigkeit gekennzeichnet. Kein Wunder, dass zwischen Akademien und Sezessionsbewegungen, zwischen Symbolismus und Klimts Akten, vor

16 Vgl. Philipp Blom: *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914*. München 2009.

17 Vgl. hierzu Klaus Bergdolt: *Das Gewissen der Medizin. Ärztliche Moral von der Antike bis heute*. München 2004, S. 242–245.

18 Zit. n. Jochen Eigler: *Krankheit und Sterben. Aspekte der Medizin in Erzählungen, persönlichen Begegnungen und essayistischen Texten Thomas Manns*. In: *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2005, S. 97–124, hier S. 106.

19 Vgl. Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. 4. Hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Stuttgart und Frankfurt a. M. 1995, S. 389.

20 Vgl. hierzu Peter Gay: *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Aus dem Amerikanischen von Ulrich Enderwitz, Monika Noll und Rolf Schubert. Frankfurt a. M. 2002, S. 208.

allem Motive der *décadence* begeisterten. Das meistdiskutierte Gemälde der ersten Biennale (1895), Giacomo Grossos *Il supremo convegno*, thematisierte den Tod eines dekadenten Jünglings beim Liebesspiel im Kreis von Prostituierten. Das Publikum stand Schlange.²¹ Nach dem Ersten Weltkrieg eskalierte der Richtungsstreit.²² Der Tod hatte, nicht zuletzt an der nahen Isonzofront, eine recht unromantische Fratze gezeigt, woran spätere Versuche, ihn zu glorifizieren – hinsichtlich des Veneto sei nur an Gabriele d’Annunzios Propaganda²³ oder Hemingways *Über den Fluß und in die Wälder*²⁴ erinnert – nichts ändern konnten.

Lesern von Thomas Manns Novelle erscheint heute bezeichnenderweise weniger die Cholera als »typisch venezianisch«, sondern die morbid-dekadente Atmosphäre, die noch Luchino Viscontis Verfilmung (1971) vermittelte.²⁵ Die Seuche schlug 1911/12 vielerorts zu, doch nicht Neapel oder Palermo wurde zur literarischen ›Stadt des Todes‹, sondern Venedig.²⁶ Durch ihr »zweideutiges«²⁷ Image schien die Adriametropole hierzu prädestiniert. Sie galt als kranke »Courtisane«, die ihr Leiden verheimlicht, als »Schönheit, die verlockt und mordet« (Heinrich

21 Vgl. Robert Fleck: Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg 2009, S. 28–30.

22 Vgl. hierzu ausführlich Jan Andreas May: La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik. Berlin 2009, S. 87–110.

23 Vgl. Alfredo Bonadeo: D’Annunzio and the Great War. Madison/NJ 1995; zu d’Annunzios Rolle in Venedig vgl. auch Henri de Régnier: In Venedig leben. Reisen um glücklich zu sein. Aus dem Französischen von Hella Noack. München 1988, S. 198–200.

24 Vgl. Ernest Hemingway: Über den Fluß in die Wälder. Autorisierte Übertragung von Annemarie Horschitz-Horst. Hamburg 1951.

25 Vgl. Rolf Günter Renner: Verfilmungen der Werke von Thomas Mann. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. 3., aktualisierte Aufl. Stuttgart 2001, S. 799–822.

26 Thomas Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: Liebe und Tod – in Venedig und anderswo (wie Anm. 18), S. 125–171; zur Cholera um 1900 allgemein Ellen Jahn: Die Cholera in Medizin und Pharmazie im Zeitalter des Hygienikers Max von Pettenkofer. Stuttgart 1994; ferner Manfred Vasold: Pest, Not und schwere Plagen. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute. München 1991, besonders S. 226–236.

27 Vgl. hierzu Ruprecht Wimmer: Eröffnung der Davoser Literaturtage 2004. In: Liebe und Tod – in Venedig und anderswo (wie Anm. 18), S. 9–13, hier S. 11.

Mann).²⁸ Dass die Cholera, wie zuletzt Thomas Pawliczak betont hat, auch die geeignete »deutungsfähige Oberfläche« einer komplizierten, vielschichtigen Handlung darstellte,²⁹ darf nicht unterschätzt werden, doch verschmolz sie literarisch nicht zufällig mit einem Ort, wo Krankheit und Gesundheit als essentielle Bestandteile von Realität und Fiktion verstanden wurden.

Es war 1911 wie so oft, seitdem 1348 die Pest Venedig dezimiert hatte: Die Seuche kam aus dem Osten, die Obrigkeit wiegelte ab, die Fakten widerlegten das Dementi.³⁰ Brach früher der Handel ein, war nun der Tourismus bedroht. Karl Kraus spottete 1911 über die offizielle Informationspolitik: »Verlogene Alarmgerüchte, verleumderische Tartarennachrichten, Gesundheitszustand der glänzendste – auf nach Venedig, auf zum Lido!«³¹ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts genoss die ehemalige Serenissima den Ruf, auf fast paradoxe Weise Heilung (vor allem auf dem Lido, wo sich ein respektabler Kurbetrieb etablierte)³² und gesundheitliche Gefahr (besonders in den Kanälen, Gassen und verkommenen Spelunken) zu verbinden. Durch die Verwöhnung wohlhabender Touristen versuchte man das Negativ-Image der Stadt zu verdrängen – bei Thomas Cook in London ließen sich bereits Kurzbesuche buchen.³³ Auf dem Lido gab es um 1910 deutschsprachige Ärzte wie Johannes Werner, welcher der Lebensreform-Bewegung nahestand und in seinem Buch *Venedig und Lido als Klimakurort und Seebad vom Standpunkt des Arztes* (1912) das »Badehüttenleben [...] in leichtester Begleitung« anpries.³⁴ »Wer nicht am Lido wird gesund, der hat zum Sterben allen Grund«,

28 So Heinrich Mann in einer Rezension der Novelle seines Bruders, vgl. Klaus Schröter (Hrsg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891 bis 1955. Hamburg 1969, S. 66.

29 Vgl. Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 26), S. 167.

30 Zur frühen Pest in Venedig vgl. Klaus Bergdolt: Der Schwarze Tod in Europa. Die Pest und das Ende des Mittelalters. München 1994, S. 31–33 und 51–57.

31 Zit. n. Reinhard Pabst: Thomas Mann in Venedig. Eine Spurensuche. Mit zeitgenössischen Photographien. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 205.

32 Vgl. hierzu Nelly Vanzan Marchini: Venezia e i piaceri dell'acqua. Venedig 1997.

33 Vgl. Attilio Brilli: Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert. Köln 1989, S. 84.

34 Zit. n. Pabst: Thomas Mann in Venedig (wie Anm. 31), S. 96.

bemerkte süffisant der Münchner Schriftsteller Josef Naager.³⁵ Zu den Schönen und Reichen am Strand stießen zahlreiche Intellektuelle, die sich von der mondänen Welt angezogen fühlten. 1907 hatte Heinrich Mann nach einem »Familienurlaub« notiert: »Venedig war so zauberhaft wie immer. Wir waren alle sehr entzückt und nahmen uns vor, dort wieder zusammenzukommen. Der Lido und Venedig, der Seestrand und diese Stadt, das ist mehr, als man sonst beisammen findet«.³⁶

Diese heitere Sommerfrische kontrastierte nicht nur mit der realen Seuchengefahr, sondern auch mit der literarisch tradierten Todessymbolik. In Henri Régniers Roman *La peur de l'amour* findet sich, im selben Jahr 1907, der Satz: »Man sollte Venedig den Lebenden verbieten«.³⁷ Selbst die schwarze Gondel, die bereits Goethe an Wiege und Sarg erinnert hatte,³⁸ beunruhigte. 1867 hatte Mark Twain das dunkle Fahrzeug, das seine Farbe den altvenezianischen »Luxusgesetzen« verdankte, »als tintenschwarzes, verschossenes altes Kanu mit einem mitten draufgesetzten Leichenwagenaufbau« bezeichnet.³⁹ In der Novelle Thomas Manns stand es für »Bahre und Begräbnis«, für »letzte, schweigsame Fahrt«. »Wer hätte nicht einen flüchtigen Schauer, eine geheime Scheu und Beklommenheit zu bekämpfen gehabt, wenn es zum ersten Male oder nach langer Entwöhnung galt, eine venezianische Gondel zu besteigen?« Es sind nicht Aschenbachs Worte, sondern diejenigen des Erzählers, die den Eindruck von Beklemmung und Gefahr widerspiegeln.⁴⁰ Mit Nietzsche blickte man auf Venedig mit dem »gebrochenen Blick« eines Sterbenden, »mit seiner unersättlich süßesten Sehnsucht nach den

35 Zit. n. ebd. S. 97. Es handelt sich um den »Heiteren Weg-, Sprach- und Sittenführer durch Venedig« (1914).

36 Zit. n. ebd., S. 70 (Heinrich Mann teilt dies am 22. Mai 1907 an Julia Mann mit).

37 Zit. n. Lothar W. Pawliczak: Was man so nicht alles von Venedig weiß. Alte Geschichten, neue Mythen. Norderstedt 2011, S. 280.

38 Johann Wolfgang von Goethe: Venezianische Epigramme 8. In: Ders.: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 1. 15. Aufl. München 1993, S. 176: »Recht so. Zwischen Sarg und Wiege wir schwanken und schweben. Auf dem großen Kanal«.

39 Zit. n. Pawliczak: Was man so nicht alles von Venedig weiß (wie Anm. 37), S. 269.

40 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 523.

Geheimnissen der Nacht und des Todes«. ⁴¹ Der Philosoph, der es für angemessen hielt, »von Zeit zu Zeit« gegen seine Venedigsehnsucht eine »Kur« zu machen, etwa »in den Venediger Alpen«, ⁴² sprach als erster explizit von der »zweideutigen Stadt«. ⁴³

Auch in Thomas Manns Novelle treffen die beiden Welten aufeinander: diejenige der Sommerfrischler am Lido, wo man den Genuss der Badefreuden entdeckte – und erstmals in Europa der gebräunte Teint in Mode kam – und jene der ›Gefährdung‹, des Tödlichen und Dunklen im weitesten Sinn. Jugend, Schönheit, Gesundheit, Robustheit, Genuss und Unbeschwertheit kontrastieren mit Gefahr, Krankheit und Schwäche, mit Alter, Melancholie und übersteigerter Sensibilität. Beide Venedig-Assoziationen, um 1900 sehr verbreitet, hatten ältere Wurzeln.

Vor allem wurden hier, wie angedeutet, Ambivalenzen der *Romantik* angesprochen. »Die herrschende Konstitution ist die Zärtliche – die Athenische«, hatte, auf das 19. Jahrhundert vorausblickend, bereits Novalis festgestellt. ⁴⁴ Dank der »Krankheit« der Sensibilität wird, folgen wir dem Dichter der *Hymnen an die Nacht*, durch tieferes Verstehen der eigenen Befindlichkeit eine höhere Gesundheit erreicht. »Krankheiten, besonders langwierige« erscheinen als »Lehrjahre der Lebenskunst und der Gemütsbildung«. ⁴⁵ Schwächlich zu sein war unter Künstlern somit schon 100 Jahre vor Thomas Manns Novelle in Mode gekommen. 1820 berichtete Shelley Keats, »daß man immer noch darauf besteht, ein schwind-süchtiges Äußeres zu haben«. ⁴⁶ Tuberkulose wurde zum mondänen Leiden, wobei auffallend häufig jüngere, künstlerisch begabte Individuen betroffen waren. Sie galt als auszeichnende Erkrankung, »die Menschen besonders gern hat, die so gute Verse schreiben können, wie du es getan hast«, wie Shelley ein Jahr später in Rom den sterbenden Freund

41 Zit. n. Wimmer: Eröffnung der Davoser Literaturtage 2004 (wie Anm. 27), S. 11.

42 Vgl. hierzu Bergdolt: Deutsche in Venedig (wie Anm. 8), besonders S. 215–218.

43 Hierzu Wimmer: Eröffnung der Davoser Literaturtage 2004 (wie Anm. 27), S. 11.

44 Novalis: Teplitzer Fragmente. In: Ders.: Schriften – die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhahn und Richard Semel in vier Bänden und einem Begleitband. Bd. 2. 3. Aufl. Stuttgart 1983, Nr.46, S.604.

45 Vgl. Novalis: Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Köln 1996, S. 197.

46 Zit. n. Susan Sontag: *Illness as Metaphor*. New York 1968, S. 28: »[T]hat you continue to wear a consumptive appearance«.

tröstete.⁴⁷ Auch Aschenbach hatte eine solch schwächliche Konstitution, weshalb er als Kind privaten Schulunterricht erhalten hatte. John Ruskin und Lord Byron – der, die eigene Blässe kultivierend, offen bekannt hatte, gerne an Schwindsucht gestorben zu sein –⁴⁸ hatten sich die Größe des alten Venedig in raffinierter Dialektik durch Reflexionen über dessen aktuelle Morbidität erschlossen. Krankheit und physische Schwäche galten als Schulungsphasen der Künstlerexistenz. Nicht zuletzt verband man mit Tuberkulose, wie Susan Sontag betont hat, ein geschärftes Bewusstsein.⁴⁹ Um 1900 hatte die Cholera eine vergleichbare Bedeutung. Darüber hinaus wurde sie zur Krisenmetapher. *Der Tod in Venedig* wurde sofort in diesem Sinn verstanden. Der Schriftsteller Bruno Frank schrieb 1913 in einer Rezension: »Nun, da fühlloser Felsboden unter uns ist und über uns ein leerer Himmel [...], da wir so beziehungslos sind und völlig auf uns selber zurückgeworfen, wie vermutlich niemals menschliche Generationen vor uns waren, in diesem Moment erscheint Thomas Mann.«⁵⁰

Spätestens seit dem 18. Jahrhundert stand Venedig, schon damals Magnet des internationalen Tourismus, im Verdacht, die Gesundheit seiner Besucher zu gefährden. In zahlreichen Reiseberichten wurde das »schlechte Klima« thematisiert, vor dem auch renommierte Ärzte warnen. 1781/82 hatte der Göttinger Professor August Schlözer (1735–1809), der mit seiner 12-jährigen Tochter Dorothea – sie war später die erste Deutsche, die einen Dokortitel erwarb –⁵¹ über Venedig nach Rom fuhr, begründet, warum es gut war, dass die Ehefrau nicht mitgereist war. Ein wichtiger Grund war, von einigen Plattitüden abgesehen,⁵² die gesundheitliche Gefährdung aufgrund der fauligen Lüfte in der Lagune.⁵³ Der Maler Asmus Jacob Carstens (1754–1798) verzichtete deshalb überhaupt auf einen Besuch und schrieb in Rom: »Meine Reise hierher ist nicht

⁴⁷ Ebd., S. 32.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 31.

⁴⁹ Ebd. S. 35 f.

⁵⁰ Zit. n. Florian Illies: 1913. Der Sommer des Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 2012, S. 171.

⁵¹ Zu Dorothea Schlözer vgl. Bärbel Kern und Horst Kern: Madame Doctorin Schlözer. Ein Frauenleben in den Widersprüchen der Aufklärung. München 1988.

⁵² Hierzu Ulrike Böhmel Fichera: Italien von und für Frauen gesehen. In: Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Klaus Heitmann und Teodoro Scamardi. Tübingen 1993, S. 60–71.

⁵³ Vgl. Bergdolt: Deutsche in Venedig (wie Anm. 8), S. 147 f.

über Venedig gegangen. Man hat es mir schon in Dresden widerraten, mitten im Sommer dorthin zu gehen, indem der Ort sehr ungesund sei.«⁵⁴ Vergleichbare Warnungen fanden sich in zahlreichen Hausbüchern. Auch Shelley litt 1818, wie Lessing 1775 – der deshalb am Rialto zur Ader gelassen wurde – und, siebzig Jahre zuvor (1705), der mecklenburgische Herzog Christian Ludwig unter dem Klima Venedigs, das sie alle zur frühen Abreise zwang.⁵⁵ Schlözer hatte übrigens 1777 – zusammen mit seinem Fakultätskollegen Johann David Köhler – in Göttingen eine Vorlesung zur »Reiseklugheit« angeboten, wo solche Fragen ebenfalls diskutiert wurden.⁵⁶

Die medizinische Theorie der Gefährdung durch das Klima sowie die romantische Affinität zu Sensibilität und Krankheit trugen entscheidend zur literarischen ›Zweideutigkeit‹ Venedigs im Sinne Nietzsches bei. Romantische Reisevorstellungen schlossen seit Tieck und Novalis die Märchenreise ein, aber auch Reisen zur Bewährung und zur Selbstentdeckung. Magische Räume, Seen, verwunschene Gärten, verfallene Städte – das waren Sujets, die man früh mit Italien assoziierte. Eichendorfs *Marmorbild* (1818) spielte zwar in Lucca, doch einige phantasiereiche Bilder, etwa der Maskenball, hätten ebenso nach Venedig gepasst. Der dunkle Ritter Donati steht für das Unheimliche, die Gefahr – schon Schillers *Geisterseher*, der wiederum Lord Byrons Venedigbild inspiriert hat,⁵⁷ hatte diesen Typus geschaffen.⁵⁸ Ebenso hatte Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) südliche Reiseziele verherrlicht. »Es ist als wenn ich mit der weichen, ermattenden und doch erfrischenden Luft Italiens eine andere Seele einzöge«, erklärt der Künstlerprotagonist.⁵⁹ »Ermattend[]« und doch »erfrischend[]« – das Hin- und Hergerissen-sein Aschenbachs klingt bereits deutlich an. Kunst veredelt die Existenz,

54 Zit. n. Eberhard Haufe (Hrsg.): Deutsche Briefe aus Italien von Winckelmann bis Gregorovius. Leipzig 1965, S. 109.

55 Vgl. Bergdolt: Deutsche in Venedig (wie Anm. 8), S. 110.

56 Vgl. ebd., S. 148.

57 Vgl. Dazu vor allem die Passagen in Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (besonders Canto IV, 18).

58 Vgl. Sybille von Steinsdorff: Joseph von Eichendorff, Das Marmorbild. In Meisterezählungen der deutschen Romantik. Hrsg. und kommentiert von von Albert Meier. Mit Beiträgen von Friedhelm Auhuber und Friedrich Vollhardt. München 1985, S. 420–435.

59 Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe. Hrsg. von Alfred Anger. Stuttgart 1999.

unterliegt aber der Gewalt der Natur, die für Wechsel, Tod und Erneuerung sorgt. War das verfallende Venedig hierfür nicht ein schlagender Beweis? Überwand die Natur der Lagune langfristig nicht alle Kunst und Schönheit? Böcklins *Pest* (1898), als ›Triumph des Todes‹ gezeichnet, aber auch die *Toteninsel*, für die, neben Ponza, wohl die ›Friedhofsinsel‹ von San Michele Vorbild war, wären hier ebenfalls zu erwähnen.⁶⁰

Im Jahr 1825 schlenderte der Hölderlin-Freund Wilhelm Waiblinger über den Markusplatz. Der von Tragik umhauchte Dichter, der 25-jährig in Rom starb, war – es klingt heute merkwürdig – nicht zuletzt der Gesundheit wegen an den Rialto gekommen. Sein früher Tod festigte *auch* das Todes-Image der Lagunenstadt – Waiblinger hatte sich intensiv um die Stelle des Geistlichen an der Deutschen Evangelischen Kirche bemüht und alles versucht, um in Venedig bleiben zu können. Wer zur Melancholie neigte, fand hier, glaubte man, das ideale Klima. Kälte und Trockenheit, welche nach der hippokratischen Viersäftelehre – die im 19. Jahrhundert durchaus noch, vor allem in alternativ-esoterischen Zirkeln, rezipiert wurde –⁶¹ Melancholie, Traurigkeit und Depressionen begünstigten, wurden durch das schwüle, feuchte Klima der Lagune gleichsam ›neutralisiert‹. Dieser Vorteil wog alle Miasmen und Epidemiegefahren auf, welche durch »feuchte Hitze« – dies war die andere Seite der offiziellen ärztlichen Theorie – gefördert wurden.⁶² Wenn er sich in Venedig »geistige Gesundheit« erhoffte, dachte Waiblinger also keineswegs nur an *künstlerische* Befreiung.⁶³

Unter den Deutschsprachigen suchten hier zunächst vor allem Österreicher Gesundheit (bis 1866 war das Veneto habsburgisch verwaltet). Zu ihnen gehörte der aus Salzburg stammende Physiker und Astronom Christian Doppler, der 1853 in einem Hotel an der Riva degli Sciaivoni einem Lungenleiden erlag. Er war der Sohn eines Steinmetzen und hatte in der väterlichen Werkstatt den gefährlichen Steinstaub eingeatmet. Vom warmen Lagunenklima hatte er sich Linderung erhofft. Durch die Prominenz des Gelehrten erhielt sein Tod in Venedig einen besonde-

60 Vgl. Lutz Tittel (Hrsg.): Arnold Böcklin. Leben und Werk in Druck und Bildern. Frankfurt a. M. 1977, S. 126–131.

61 Vgl. hierzu Klaus Bergdolt: *Leib und Seele. Eine Kulturgeschichte des gesunden Lebens*. München 1999, S. 285–290.

62 Vgl. Bergdolt: *Der Schwarze Tod in Europa* (wie Anm. 30), S. 21–26.

63 Vgl. Hans Königer (Hrsg.): *Waiblinger, Wilhelm, Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in 5 Bänden, hier Bd. 5,1 (Sämtliche Briefe. Text)*. Stuttgart 2004, S. 235–238.

ren Nimbus.⁶⁴ Heilungssuchende gehörten nun zum Bild der Stadt, die aus der Erinnerung lebte und sich gleichzeitig als Kurort zu etablieren suchte. Doch blieb man vorsichtig. Noch 1860 ließ Kaiser Franz Josef für sich und seine Familie täglich per Bahn frisches Wasser von Schönbrunn nach Venedig transportieren.⁶⁵ Im *Baedeker* von 1882 war zu lesen: »Einen Vorwurf bildet der Mangel an gutem Trinkwasser [...]. Kranke, welche Venedig als klimatischen Kurort für den Winter wählen, dürfen nur Wohnungen nach Süden mit voller Sonne beziehen.«⁶⁶ John Ruskin erwähnt »Barken [...], die mit frischem Wasser aus Fusina in runden weißen Schläuchen beladen sind.«⁶⁷

Bekanntlich schätzte Thomas Mann besonders August von Platens Konzept der Verwandtschaft von Schönheit, Kunst, Vergnügen und Tod. Einige seiner berühmtesten Zeilen lauteten:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
ist dem Tode schon anheimgegeben,
und doch wird er vor dem Tode beben.⁶⁸

Der Autor von *Der Tod in Venedig* fühlte sich dem »Tristangedicht«, wie er 1930 in einer Rede in Ansbach ausführte, besonders verbunden.⁶⁹ Tatsächlich erblickt auch Aschenbach in Tadzio die jugendliche Schönheit – und stirbt kurze Zeit später.⁷⁰ Platens Verse inspirierten besonders auch Richard Wagner, der in Venedig nicht nur starb, sondern im Palazzo Giustinian den zweiten Akt des Tristan vollendete.⁷¹ Platen lobte im Übrigen den König von Frankreich, der angeordnet habe, ein Künstler müsse *ein* Jahr in Rom, aber *drei* Jahre in Venedig Erfahrung sammeln.

64 Vgl. Bergdolt: Deutsche in Venedig (wie Anm. 8), S. 197.

65 Pawliczak: Was man so nicht alles von Venedig weiß (wie Anm. 37), S. 222.

66 Zit. n. ebd. (Hervorhebung im Original).

67 Zit. n. ebd.

68 August Graf von Platen: Werke in zwei Bänden. Bd. 1: Lyrik. München 1982, S. 69.

69 Vgl. hierzu Wimmer: Eröffnung der Davoser Literaturtage 2004 (wie Anm. 27), S. 10 f.

70 Hierzu Andreas Blödorn: »Wer hat den Tod angeschaut mit Augen«. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 24 (2011), S. 57–72, hier S. 69 f.

71 Hierzu Wimmer: Eröffnung der Davoser Literaturtage 2004 (wie Anm. 27), S. 10 f.

Kunst, Venedig, Schönheit und Tod waren also bereits 1828 verwandte Begriffe!⁷² Der Venedig-Bezug ist von Anfang an nachweisbar.

An dieser Stelle ist ein Hinweis auf den genialen, an den jungen Mozart erinnernden, Pianisten Carl Filtsch geboten, der 1845 in Venedig als 15-Jähriger der Tuberkulose zum Opfer fiel. Liszt und Chopin, bei dem der mittlerweile vergessene, aus Siebenbürgen stammende Pfarrersohn in Paris Klavierstunden genommen hatte, hatten das Wunderkind, dessen Grab heute auf dem protestantischen Friedhof von San Michele gepflegt wird, überschwenglich gerühmt. Sein Leben war märchenhaft (als Kind war er u. a. zum Spielkameraden des späteren Kaisers Franz Josef und seines Bruders Maximilian erwählt worden), doch tragisch kurz. Dass Filtsch in Venedig starb, war letztlich allerdings zufällig. Er erreichte die Stadt, wenn auch bereits tödlich geschwächt, auf der Durchreise.⁷³

1852 kam der 22-jährige Schriftsteller Paul Heyse, dessen Werk eine zunehmende thematische Affinität zu Italien aufwies, in die ›Zauberstadt‹. Der spätere erste deutsche Nobelpreisträger für Literatur (1910) sah Venedig noch mit den Augen des Romantikers. 1859 schrieb er den schwärmerischen Roman *Andrea Delfin*. Die morbide Verklärung, wie sie die Mehrheit der gebildeten Leser liebte, stand im Vordergrund:

Andrea zog die Glocke am Tor. Bald darauf hörte er die Stimme des Pförtners, der fragte, wer draußen stehe. »Ein Sterbender« antwortete Andrea. »Ruft den Pförtner Pietro Maria, wenn er im Kloster ist.« Der Pförtner entfernte sich von der Tür. Indessen setzte sich Andrea auf die Steinbank am Hause, riß ein Blatt aus seiner Brieftasche und schrieb bei dem Scheine einer Laterne, die aus der Pförtnerzelle hervorschimmerte, folgende Zeilen: An Agato Querini: Ich habe den Richter gespielt und bin zum Mörder geworden ...⁷⁴

So beginnt kein Kriminalroman, sondern das letzte Kapitel der Biographie eines Nachfahren der Dogenfamilie Dolfín: »Der letzte Sproß eines edlen Geschlechts« besteigt eine Gondel und setzt seinem Leben, tragisch und theatralisch zugleich, durch Selbstertränkung in der Lagune

⁷² Vgl. Bergdolt: *Deutsche in Venedig* (wie Anm. 8), S. 187 f.

⁷³ Eine ausführliche Vita des mittlerweile völlig unbekanntenen Filtsch findet sich bei Ernst Irtel: *Der junge siebenbürgische Musiker Carl Filtsch 1830–1845. Ein Lebensbild*. München 1993.

⁷⁴ Zit. n. Bernhard Grun (Hrsg.): *Einladung nach Venedig*. München und Wien 1967, S. 90 f.

ein Ende. Im 19. Jahrhundert entstanden unzählige Venedigromane und -novellen dieser Art, nicht nur in der *deutschen* Literatur. Das Unglück Einzelner symbolisierte die Verfallsgeschichte der Stadt – und Europas. Der Übersetzer Giacomo Leopardis und Entdecker Theodor Storms war hier in seinem Element.

1847 starb, unmittelbar nach einem Venedigbesuch, Moritz Graf von Strachwitz, ein sensibler, kränkelder Ästhet, dessen Gedichte und Balladen – sie erschienen posthum 1850 – heute ebenso unbekannt sind wie ihr Autor. Der *Hymnus an Venedig* klingt dramatisch. ›Krankheit und Venedig‹, die durch Thomas Mann berühmt gewordene Metaphorik, wird – Platens Vorbild war auch hier evident – eindrucksvoll vorweggenommen:

Ich bin so krank und sterben möcht' ich gerne,
hier in Venedig, und begraben liegen
in dieser Flut, dem Ruheplatz der Sterne ...⁷⁵

Die Empfindung wird auf das Existenzielle reduziert. Der Verfall ist nur noch ein Randthema. Von Einheimischen wie Fremden fühlt sich der lebensuntüchtige Künstler missverstanden. Angesichts der notorischen Unruhe der Stadt, ihrer »wimmelnden Gewürme«, packt ihn »inneres Erbeben«. Der Untergang wird dabei nicht ohne Arroganz inszeniert. Der Preis ist die Einsamkeit, für die Venedig, wo man nicht ohne Lust leidet, das Ambiente bietet.

Für nicht wenige Deutsche des 19. Jahrhunderts hatte die Reise nach Venedig – Richard Wagner war ein Beispiel – durchaus Fluchtcharakter. Doch wurde man auch hier mit der Wirklichkeit konfrontiert. Aschenbach (und sein Alter Ego Thomas Mann) erfuhr so aus der Zeitung vom Nahen der Cholera. Beunruhigende Fragen drängten sich auf: Erschien die Zukunft Deutschlands nicht ähnlich unsicher wie diejenige Venedigs? Drohten nicht auch nördlich der Alpen ›Verfall‹ und ›Untergang‹? Um zu verstehen, was die Cholera medizinisch, literarisch und metaphorisch bedeutete, durfte man ihre politische Fama nicht außer Augen lassen.⁷⁶

Zur bevorzugten Venediglektüre Thomas Manns gehörte das *Vermächtnis* des Malers Anselm Feuerbach, das 1882 von dessen Stiefmutter Henriette veröffentlicht wurde. Feuerbachs venezianischer Alltag wurde

⁷⁵ Zit. n. Cacciapaglia: *Scrittori di lingua tedesca e Venezia* (wie Anm. 11), S. 138.

⁷⁶ Vgl. hierzu Bergdolt: *Deutsche in Venedig* (wie Anm. 8), S. 196 f.

nach anfänglicher Begeisterung – er kam 1855 in die Stadt – zunehmend durch die Cholera beeinträchtigt, deren Ausbruch die Ärzte einmal mehr mit fauligen Ausdünstungen der Lagune in Verbindung brachten. Im August 1855 zogen sich Feuerbach und der mit ihm befreundete Dichter Viktor von Scheffel deshalb nach Toblino im Trentino zurück, wo mehrere Landschaftsbilder entstanden. Die Begeisterung für Venedig erlosch.⁷⁷ Er habe es dort lange genug ausgehalten, teilte der Maler der Stiefmutter mit. Fast hätte er »die Willenskraft verloren, überhaupt noch fortzugehen, und das wäre mein Untergang geworden«. Die Nebel der Stadt machten den Junggesellen depressiv, die Feuchtigkeit wurde zum Problem. Der tödliche Gondelunfall einer Musikergruppe, die er auf einem Gemälde porträtiert hatte, erscheint als düsteres Omen.⁷⁸ »Ein und einhalb Stunden im Freien malen, darf ich riskieren«, meldete der Künstler 1877 nach Heidelberg. Im Mai 1879 schrieb er: »Die ersten Monate in Venedig war ich sehr wackelig, dann zusehends bin ich täglich normaler und freier geworden«. Zwar glaubte Feuerbach über eine »starke Natur« zu verfügen, doch die Angst, »die den Schweiß auf die Stirn treibt«, wurde zum Alptraum. Die Stadt selbst erschien plötzlich gefährlich. Im Februar 1879 war »halb Venedig überschwemmt«. »Doch geht es immer rasch vorüber«, erfuhr Henriette. Für den Moment könne man nicht einmal den Brief zur Post bringen, »die Leute waten ohne Schuhe und Strümpfe«.⁷⁹

Der letzte Brief nach Heidelberg ist am 21. Dezember 1879 datiert. Feuerbach hatte, Ironie des Schicksals, neue Aufträge in Aussicht. Im Hotel Luna fühlte er sich bestens umsorgt, wobei er sich vor allem über die Federkissen freute. Auch die Beschreibung seines Arbeitsplatzes wirkt zuversichtlich:

Im Atelier sieht es groß und stattlich aus. Im Hintergrund auf der großen Staffelei steht der Prometheus. Durch Aufhebung des abgeschmackten Ovals wird es ein großes, mächtiges Galeriestück, ein anderes Bild. Ich gewinne an Landschaft und Figuren, und es hat denselben Linienzug wie die meisten meiner Bilder. Einige zu große Nacktheiten hebe ich auf. Vorne steht im Atelier das Hauptstück, das

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 200 f.

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Zit. n. G. J. Kern und Hermann Uhde-Bernays (Hrsg.): Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Mit biographischen Einführungen und Wiebergaben seiner Hauptwerke. Bd. 2. Berlin 1911, S. 433.

Konzert. Ein Galeriestück von vier Meter Höhe im Rahmen. Letzterer ist ein Meisterstück von durchbrochener Renaissanceschnitzerei, dabei ganz leicht, Dunkelbraun und ein goldner Lorbeerstab, darin ruht der weiße Marmortempel ...⁸⁰

Das klingt nach Planung und Schaffenskraft, doch schloss der Brief mit der Feststellung. »Ich kann nicht leugnen, dass ich im Gemüte recht angegriffen bin, so daß ein häusliches Unglück nicht mehr zu ertragen wäre.«⁸¹ Am 04. Januar 1880 wurde der Maler, übrigens wie Aschenbach der »Sohn eines höheren Justizbeamten«,⁸² im Hotel tot aufgefunden. Heute erinnert eine Tafel an den aus Speyer stammenden Künstler, der, laut Inschrift, »einsam und verkannt, ein Großer im Reich der Kunst« war. Thomas Mann war sein Schicksal präsent. Aschenbach – Feuerbach: die Verwandtschaft der Namen (Reinhard Pabst hat darauf hingewiesen)⁸³ lässt aufhorchen.

Im Jahr 1878, zwei Jahre *vor* Feuerbach, erscheint im Totenbuch der deutschen protestantischen Gemeinde der Name des aus Erfurt stammenden Malers Friedrich Nehrly (seit 1828 nannte er sich »Nerly«). Jahrelang war er aktives Mitglied der Gemeinde. Zeitgleich mit Feuerbach hatte er Jahre in Rom zugebracht. Wie Aschenbach war dieser ebenfalls in Venedig verstorbene Künstler geadelt worden, ein Triumph, der Feuerbach nicht vergönnt war.⁸⁴ Das erwähnte Totenbuch weist viele deutsche Namen auf, deren Träger – Kaufleute, Witwen, Reisende, Künstler, Literaten – in Venedig starben. Für die meisten war der Tod in Venedig das Ende eines normalen, unspektakulären Lebens. Wo bleibt, sucht man nach Aschenbachs Vorläufern, Richard Wagner, könnte man nun fragen, der Künstler, der Thomas Mann – nach dessen eigenen Worten – wie kein anderer beeinflusst hat und zweifellos der berühmteste Deutsche war, der in Venedig starb? Natürlich wurde sein Tod (1883) als Künstlertod *par excellence* gesehen. Thomas Mann arbeitete 1911 auf dem Lido unter anderem an der *Auseinandersetzung mit Richard Wagner*, einem kleineren Aufsatz, der erst 1922 unter dem Titel *Über die Kunst Richard Wagners* erschien. Novellenkonzeption und Wagnerkritik fie-

⁸⁰ Ebd., S. 447.

⁸¹ Ebd., S. 448.

⁸² Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 40), S. 508.

⁸³ Vgl. Pabst: Thomas Mann in Venedig (wie Anm. 31), S. 50–52.

⁸⁴ Jürgen Julier: Venedig in der deutschen künstlerischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Venedig 1982, S. 85 f.

len somit zusammen.⁸⁵ Wagner, an dessen Sterbeort am Canale Grande Thomas Mann oft vorbeifuhr, erscheint als intellektueller Gegner, der die Kunstform des Dramas hochhält, in welcher Mann selbst keinen Ruhm erntete. Dies schloss nicht aus, dass er Wagner als »Meister« verehrte und viele seiner Werke, angefangen mit *Tristan* (1904) und *Wälsungenblut* (1905), um dessen Œuvre kreisen.⁸⁶ Bereits 1910 war in Berlin Hofmannsthals Komödie *Cristinas Heimkehr* uraufgeführt worden. Ohne auf Details eingehen zu wollen, repräsentiert Venedig hier einmal mehr die Verworrenheit des Labilen und Fließenden, aus dessen Gefahr die Protagonistin am Ende allerdings gerettet wird. Wie Feuerbach und Wagner dürfte Hofmannsthal Thomas Manns Venedigbild nachhaltig beeinflusst haben.⁸⁷

Venedig behielt auch *nach* Erscheinen der Novelle, gerade auf Grund ihres Erfolgs, den Nimbus einer Stadt, die Verfall und Tod symbolisierte, gleichzeitig aber geistige wie körperliche Erholung bot. Man ist verführt, auch auf die *Zeit nach* 1912 zu blicken, etwa auf den Besuch Georg Trakls, der 1913 zusammen mit Karl Kraus, dem Architekten Adolf Loos und seinem Förderer Ludwig von Ficker auf dem Lido Ferien machte. Eine »Kette von Krankheit und Verzweiflung« deprimierte den jungen Dichter, der ein Jahr später Suizid beging, und der schlaflos im Hotel dichtete:

Schwärzlicher Fliegenschwarm
verdunkelt den steinernen Raum
und es starrt von der Qual des goldenen Tags
das Haupt des Heimatlosen ...⁸⁸

Die Freunde waren beunruhigt. Man hatte gehofft, der »Umgang mit vertrauten Menschen an einem nicht alltäglichen Ort« könne die »innere

85 Vgl. Hans Wysling und Yonne Schmidlin (Hrsg.): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Frankfurt a. M. 1997, S. 202 (Foto des Manuskripts).

86 Vgl. zu diesen Überlegungen Klaus Bergdolt: Nicht nur die Novelle – Thomas Mann und Venedig. In: Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger. Hrsg. von Michael Braun und Birgit Lermen. Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 313.

87 Vgl. hierzu Hans-Albrecht Koch: Hugo von Hofmannsthal. München 2004, S. 103.

88 Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hrsg. von Walter Killy und Hans Szklennar. Salzburg 1974, S. 72.

Situation« des 26-jährigen entspannen.⁸⁹ Es war eine gefährliche Logik, hatte Venedig doch immer wieder auf geheimnisvolle Weise Depressive und Melancholiker angezogen. Trakl selbst hatte vor der Reise »unerklärliche Angst« verspürt und dem Salzburger Freund Erhard Buschbeck mitgeteilt: »Lieber! Die Welt ist rund. Am Samstag falle ich nach Venedig hinunter, immer weiter – zu den Sternen!«⁹⁰ Die Situation spitzte sich zu, als eine weitere psychisch labile Persönlichkeit, der ›Kaffeehausdichter‹ Peter Altenberg, die Szene betrat, dessen Zustand sich in der Wiener Nervenklinik am Steinhof akut verschlechtert hatte. Die Freunde hatten sich auch bei Altenberg einen Stimmungswechsel erhofft, wobei sich besonders Loos' Ehefrau Bettie um den exzentrischen Literaten kümmerte. Er entpuppte sich am Lido überraschenderweise als vorzüglicher Schwimmer, was ihm Lebensmut gab, weshalb ihn Trakl als »Herr Fischotter« titulierte.⁹¹

Auch der Schriftstellerin Isolde Kurz (1853–1944), die in den 20er Jahren zwischen München und Italien pendelte, erschien die alte Adriametropole als furchterregende *Nekropolis*: »Zerstörung mit tödlichen Schauern« liege in ihren abgestorbenen Palästen. Nur manchmal erhebt sich – allein Künstler und geniale Menschen sind in der Lage, dies wahrzunehmen – das alte Gemäuer, um den Glanz der Vergangenheit herbeizurufen:

Mir ist als sei aus Flut und Nacht
das alte Venedig gestiegen.
Der Seewind regt sich, die Welle erwacht,
den schönen Leichnam zu wiegen.
Es steigt das Meeer, und vom Bett des Kanals
andrängt sich's mit gierigen Armen,
als sollt' an das Küssen des Jugendgemahls
die tote Schöne erwarmen.⁹²

89 Vgl. Friedrich Rothe: Karl Kraus. Die Biographie. München 2004, S. 269.

90 Trakl: Dichtungen und Briefe (wie Anm. 88), S. 305.

91 Vgl. Rothe: Karl Kraus (wie Anm. 89), S. 269 f.

92 Zit. n. Franz Peter Waiblinger (Hrsg.): Venedig. Ein literarischer Reiseführer. Darmstadt 2003, S. 197.

Das war unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg. Thomas Mann selbst hatte schon 1913 dem Bruder Heinrich gegenüber »Verfalls- und Sterbengeschichten« als nicht mehr zeitgemäß abgetan.⁹³ Daran haben sich, was Venedig angeht, nur wenige gehalten.

⁹³ Zit. n. Wysling/Schmidlin: Thomas Mann (wie Anm. 85), S. 204.

GÜNTER BLAMBERGER

KIPFFIGUREN: THOMAS MANNS TODESBILDER

In seinem *Fragment über das Religiöse* aus dem Jahr 1931 bekennt Thomas Mann: »Keinen Tag, seitdem ich wach bin, habe ich nicht an den Tod [...] gedacht«. Und er definiert eigenwillig: »Was aber ist denn das Religiöse? Der Gedanke an den Tod. Ich sah meinen Vater sterben, ich weiß, daß ich sterben werde, und jener Gedanke ist mir der vertrauteste; er steht hinter allem, was ich denke und schreibe«. Entscheidend ist der folgende Satz: »Ich wüßte tatsächlich nicht zu sagen, ob ich mich für einen gläubigen Menschen halte oder für einen ungläubigen. Tiefste Skepsis in bezug auf beides, auf sogenannten Glauben und sogenannten Unglauben, ist all mein Ausweis, wenn man mich katechisiert«.¹ Manns selbst bezeugte Skepsis gegenüber »sogenannte[m] Glauben« wie »sogenannte[m] Unglauben«, deren Unentschiedenheit philosophisch kaum haltbar wäre, wird in seiner Dichtung zum Ereignis, im Sinne der Haltung einer Enthaltung vom Halt als Katalysator dichterischer Kreativität.

Ein Beispiel für eine solche Kippfigur gibt schon das erste Todesbild in der Novelle *Der Tod in Venedig*: Es ist Föhn in München, es herrscht das Zwielficht der Dämmerung; Gustav von Aschenbach, der Leistungsethiker, der historische Schriftsteller, der mit »Selbstzucht«² »Meister-

1 Thomas Mann: [Fragment über das Religiöse]. In: Ders.: Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden. Bd. XI. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt a. M. 1974, S. 423–425, hier S. 423 f. Den Hinweis auf die große Bedeutung von Manns *Fragment über das Religiöse* für die Analyse seiner thanatologischen Phantasmen verdanke ich Tristan Vogt (Nürnberg).

2 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 505.

schaft«³ und damit den Respekt des Publikums und einen Adelstitel erworben hat, gerät schon nach einem langen Spaziergang durch den Englischen Garten ins Wanken, nicht erst in Venedig. Am »Nördlichen Friedhof« wartet er auf die »Tram«, die ihn in »gerader Linie zur Stadt zurückbringen sollte«. Was ihn von dieser geraden Linie abbringt, ist ein Blick über die fest »gepflasterte[] Ungererstraße« ins Gräberfeld des Friedhofs. Anfangs entziffert er noch die »symmetrisch angeordneten Inschriften«, die »das jenseitige Leben betreffende[n] Schriftworte, wie etwa: ›Sie gehen ein in die Wohnung Gottes‹«. Dann aber verliert er die altvertrauten Glaubensformeln aus der Liturgie der katholischen Totenmesse aus den Augen, seine Gedanken gewinnen eine »völlig andere Richtung« durch »eine nicht ganz gewöhnliche Erscheinung«,⁴ die in diesem Totenreich unversehens, d. h. ohne Rückbezug auf einen Herkunftsort, auftritt. Deren Aussehen gibt ihr, so der Erzähler, ein »Gepräge des Fremdländischen«, obgleich die Figur einen »landesüblichen«, also bayrischen Rucksack trägt. Der »Fremde[]«⁵ ist »[m]äßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsiger, [...] rothaariger []«, mit »milchiger[r] und sommersprossiger[r] Haut«,⁶ hat einen »Basthut« auf, einen »gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff« an, er hält den »linken Unterarm« im Winkel gegen die Weiche gestützt, im rechten Arm hat er einen Stock, den er »schräg gegen den Boden stemmte und auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte«. Aus dem »hager dem losen Sporthemd entwachsenden Halse [tritt] der Adamsapfel stark und nackt hervor[]«. Die Augen sind »farbloser [] und rotbewimpert[]«, seine »Haltung [hat] etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes«, auch Grimassenhaftes, insofern seine Lippen zu kurz scheinen: »völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, daß diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt, weiß und lang dazwischen hervorblickten«.⁷

Eine in den Kategorien von Raum und Zeit nicht kausal einzuordnende, insofern mythische Figur tritt hier auf, deren Kleidung allerdings Lappenwerk und deren Identität unbestimmt und offen ist. Dieses Porträt kontaminiert Details aus der Ikonographie des Hermes als Gott der Reisenden und als Führer ins Totenreich (erkennbar z. B. an Bartlosigkeit, Basthut und Stock) mit Details vom Tod als Zwillingsbruder des

3 Ebd., S. 506.

4 Ebd., S. 502.

5 Ebd., S. 503.

6 Ebd., S. 502.

7 Ebd., S. 502 f.

Schlafes, so – Lessings berühmter Schrift von 1769 zufolge – *Wie die Alten den Tod gebildet* hätten (erkennbar z. B. an den übereinandergeschlagenen Füßen und dem Sich-Stützen auf eine verloschene, umgestürzte Fackel). Hinzu kommen Details, die auf den christlichen Knochenmann verweisen (der nackte Adamsapfel am hageren Hals, die bloßgelegten Zähne), oder Details, die Dionysos eignen (das Wilde, Herrische, Kriegerische). Patchwork ist das Porträt auch insofern, als hier nicht nur schlicht Heterogenes, sondern auch im Ikonographischen wie im Ikonologischen Unvereinbares kontaminiert wird: Hermes ist beispielsweise bartlos, Dionysos gerade durch seinen wilden Bart gekennzeichnet. Der Tod als Knochenmann, der sich vor den Augen der Lebenden seine Opfer holt, erinnert beständig daran, dass das irdische Dasein ein vergängliches und uneigentliches ist. Der Tod als Zwillingsbruder des Schlafes, als heitere und schöne Gestalt, passt dazu ganz und gar nicht. In der diesseitsorientierten Aufklärung sollte das alte Schreckgespenst des *Memento mori* verschwinden, deshalb ersetzte Lessing die christliche Todesallegorie durch die antike.

Man hat in der Forschung mit Recht darauf hingewiesen, dass die Novelle dem fünftaktigen Modell der Tragödie nachgebildet ist.⁸ Vielleicht hilft es auch zum Verständnis von Thomas Manns Porträtkunst, die Schauspielmetapher zu bemühen: Es wird hier eine Figur inszeniert, der sozusagen der Mittelpunkt fehlt, von dem aus sie erfassbar wäre. Im Fall einer tatsächlichen Dramatisierung der Novelle, läge hier eine äußerste Herausforderung, wenn nicht Zumutung für einen Schauspieler vor, insofern er mehrere Rollen simultan oder in schwindelnder Folge verkörpern müsste. Später, in den drei venezianischen Akten, werden die im ersten Todesbild Manns versammelten Rollen in wechselnden Merkmalskonstellationen auf andere Novellenfiguren übertragen. Zur Reihe der ins Totenreich führenden Figuren gehören: auf der Schifffahrt von Brioni nach Venedig der auf jung geschminkte Greis mit »roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama«-Hut, »stutzerhafte[r] und bunte[r] Kleidung«, der lachend sein »Gebiß« zeigt;⁹ sodann der Gondoliere, der Aschenbach zum Lido fährt, ein Mann von »brutaler Physiognomie [...], mit einer gelben Schärpe gegürtet und eine[m] formlosen Strohhut, [... mit] kurz aufgeworfene[r] Nase« und »rötlichen Brauen«, der immer wie-

⁸ Vgl. Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. 3., erneut überarbeitete Aufl. München 1997, S. 121 f.

⁹ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 518 f.

der seine »weißen Zähne« entblößt;¹⁰ als nächstes der Straßensänger im Hotel, dessen »Antlitz mager und ausgemergelt« ist, einen »schäbigen Filz«-Hut hat er im Nacken, unter dessen »Krempe« »rote[s] Haar [...] hervor[quillt]«. »[T]rotzig, herrisch, fast wild« wirken zwei »Furchen« zwischen seinen »rötlichen Brauen«. Es kennzeichnet ihn außerdem ein »hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel«. Mit »entblößte[n] [...] starke[n] Zähne[n]« stimmt er einen italienischen Gassenhauer mit »Lach-Refrain« an und kreiselt dabei um Aschenbach herum.¹¹ Schließlich kann dieser Gruppe der polnische Knabe Tadzio selbst zugezählt werden, der immer wieder mit gekreuzten Beinen vor Aschenbach posiert, als eine schöne, jünglingshafte Gestalt wie der Tod als Zwillingbruder des Schlafes, als ein Führer ins Totenreich, ein »bleiche[r] und liebliche[r] Psychagog«,¹² eine Inkarnation sinnlicher Schönheit und irdischer Vergänglichkeit zugleich, ein lächelnder »Narziß«,¹³ mit Zähnen jedoch, die auffallen, weil sie »nicht recht erfreulich waren: zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit und von eigentümlich spröder Durchsichtigkeit, wie zuweilen bei Bleichsüchtigen«.¹⁴

Für die Todesboten bzw. Hadesführer der Novelle gibt es reale Vorbilder, Referenzen zu Manns tatsächlichem Venedig-Aufenthalt im Mai und Juni 1911. Von Mimesis im Sinne einer Verstehbarmachung von Wirklichem oder Fingierung eines Wirklichkeitszusammenhangs kann allerdings keine Rede sein. Ein allegorisches Beziehungsgeflecht wird hier entfaltet, das die Frage nach einer möglichen Sinngebung des Todes gerade offenlässt, insofern es Unvereinbares miteinander vereinbart. Nun gibt es seit jeher in der Literatur zwar eine Mimesis des Sterbens, nicht jedoch des Todes. Der Tod ist kein Ereignis des Lebens mehr. Was man erlebt hat oder erleben könnte, ist realistisch darstellbar, vom Tode lässt sich nur in Allegorien sprechen; die Todesvorstellung, die Idee, die von Mythos oder Religion vorgegebene Sinngebung, ist in ein Bild zu kleiden. Um 1900 erfolgt dabei ein Traditionsbruch, wie die Forschung zumeist behauptet. Der Tod sei nach dem ›Tode Gottes‹ nicht mehr in den alten Allegorien darstellbar, ob etwa als Knochenmann, Hadesführer oder Zwillingbruder des Schlafes, seine Darstellung sei vielmehr ein

10 Ebd., S. 524 f.

11 Ebd., S. 572–575.

12 Ebd., S. 592.

13 Ebd., S. 562.

14 Ebd., S. 541.

»Gründungsproblem der modernen Ästhetik«,¹⁵ und als Zeugnis dafür werden Texte wie Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* benannt, 1910, also zwei Jahre vor Manns Novelle erschienen, ein Roman, in dem Rilkes Alter Ego Malte beim Anblick eines Sterbenden in einer Crèmerie namenlose Angst befällt. Die Angst vor dem Tod, so wird hier suggeriert, ist nicht mehr zu benennen, untauglich sind nach der Preisgabe der alten religiösen Deutungen des Todes die vertrauten Sinnbilder, die die Angst in bloße Furcht verwandeln können. Aus dieser Perspektive erscheint Thomas Manns Zitation der alten Todesallegorien wie das epigonale Spiel eines Autors, der sich aus den Fängen abendländischer Tradition immer noch nicht zur Moderne hin befreit hat.

Dementgegen wäre zu vermuten, dass speziell beim Todesproblem der Verlust eines sozial verbindlichen religiösen Horizontes und emphatischer Jenseitsvorstellungen kein Argument gegen das Deutungspotential und die ästhetische Dignität alter, in ihrer Tradierung freilich zeit-eigentümlich gebrochener Bilder darstellt. Allegorien setzen in der Tat im Laufe der Geschichte Patina an und altern, aber genau das macht sie interessant auch für Zeiten, denen die metaphysischen Gehalte, welche für die Sinnbilder selbst ursprünglich formprägend waren, nicht mehr selbstverständlich und glaubhaft sind. Aus Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* stammt die Einsicht, gerade die »allegorische [] Betrachtung« sei »bedeutend nur in den Stationen ihres Verfalls [...], weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt«. Dies werde paradigmatisch evident an der »Leiche« und ihrer Sinnverweigerung.¹⁶ Die Allegorie ist ein ›Anders-Sagen‹, deren strikte Trennung von Zeichenkörper und Bedeutung im zeitlichen Fortgang immer weiter auseinanderklafft. Die Vergänglichkeit ist ihren Bildprogrammen so bereits vorthematisch von der tropischen Struktur her eingeschrieben. »Allegorien sind«, so Benjamin, »im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge.«¹⁷ Insofern gibt es nicht

15 Wirkmächtig war hierfür der Aufsatz von Peter Horst Neumann: Die Sinngabung des Todes als Gründungsproblem moderner Ästhetik. In: *Merkur* 34 (1980), S. 1071–1080.

16 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I,1: [Abhandlungen]. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, hier S. 343 und 392. Die Argumente für die Valenz tradierter Todesallegorien in der Moderne verdanke ich Ulrich Port (Trier).

17 Ebd., S. 354.

nur bei Thomas Mann, sondern in moderner Kunst und Literatur überhaupt, ein transsubjektives, allegorisches Sprechen über den Tod, dessen Suggestivität aus den zertrümmerten, aber gleichsam ›objektiven‹ Materialien der Vergangenheit und der Hermetik ihrer aktuellen Bedeutung erwächst. Rilke würde sich wundern: Der Knochenmann geistert heute ebenso durch Filme und Romane wie die harmlose Gestalt des Todes als Zwillingbruder des Schlafes. Wie also ist es möglich, an den scheinbar überkommenen Todesallegorien festzuhalten, wenn es zugleich doch schwer ist, an die Todesideen noch zu glauben, die die Formensprache dieser Allegorien prägten? Die einfache, von Benjamin schon abgeleitete Antwort wäre eben, dass aktuellen Assimilierungen traditioneller Figurationen, die genealogisch vergangenen Weltbildern angehören, zwar immer schon ein Index von zeitlichem Verfall, Verlust, Vergehen und Ende eingeschrieben ist, zugleich aber damit transsubjektive, Gemeinschaft stiftende Gesprächsspiele weiter ermöglicht werden. Das ist ein melancholisches Argument und allenfalls die halbe Wahrheit. Es ist vielmehr anzunehmen, dass es erstens einen Spielraum gibt zwischen der figuralen und der diskursiven Dimension kultureller Artefakte sowie zweitens, dass im Wiederaufrufen des Alten immer schon Neues entsteht.

Um den Spielraum zwischen figuralen und diskursiven Dimensionen in kulturellen Artefakten auszuloten, soll ein weiteres Todesbild Thomas Manns zitiert werden. Es stammt nicht aus *Der Tod in Venedig*, sondern aus dem 1924 erschienenen Roman *Der Zauberberg*. Der Held Hans Castorp wird Zeuge einer Röntgenuntersuchung seines lungenkranken Veters und betrachtet

Joachims Grabesgestalt und Totenbein [...], dies kahle Gerüst und spindeldürre Memento. Andacht und Schrecken erfüllten ihn. »Ja-wohl, jawohl, ich sehe«, sagte er mehrmals. »Mein Gott, ich sehe!« Er hatte von einer Frau gehört [...] – sie sollte mit einer schweren Gabe ausgestattet oder geschlagen gewesen sein, [...] die darin bestanden hatte, daß Leute, die baldigst sterben sollten, ihren Augen als Gerippe erschienen waren. So sah nun Hans Castorp den guten Joachim, wenn auch mit Hilfe und auf Veranstaltung der physikalisch-optischen Wissenschaft, so daß es nichts zu bedeuten hatte und alles mit rechten Dingen zugeht.¹⁸

18 Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Roman. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt a. M. 2002, S. 332.

Die Todesallegorie des christlichen Mittelalters wird hier zitiert, der Tod als Knochenmann. Vom »spindeldürre[n] Memento [mori]« ist deshalb die Rede, doch die damit provozierten religiösen Assoziationen werden vom Erzähler gleich darauf dementiert: Wir sind nicht im Mittelalter, sondern wohnen einer »Veranstaltung der physikalisch-optischen Wissenschaft« bei, sodass die Szene für einen aufgeklärten Zeitgenossen, wenn er so will, »nichts zu bedeuten« hat. Thomas Manns Todesbild ist zutiefst zweideutig, obwohl es die tradierte Gestalt des Knochenmanns bewahrt. Thomas Mann hat dieses Spiel von figuraler Konstanz und wechselnder Diskursivierung mit Hilfe einer musikalischen Kippfigur zu erläutern versucht, dem Prinzip der schwarzen Tasten, der enharmonischen Verwechslung. In dem 1947 erschienenen Roman *Doktor Faustus* erläutert es der Komponist Adrian Leverkühn seinem Freunde Zeitblom:

Beziehung ist alles. Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name ›Zweideutigkeit‹. [...] Nimm den Ton oder den. Du kannst ihn so verstehen oder beziehungsweise auch so, kannst ihn als erhöht auffassen von unten oder als vermindert von oben und kannst dir, wenn du schlau bist, den Doppelsinn beliebig zu nutze machen.¹⁹

Ein und dieselbe schwarze Taste am Klavier kann Fis oder Ges zugleich sein, der Ton kann umgedeutet werden, einen anderen musikalischen Zusammenhang, eine andere Funktion zugewiesen bekommen, was z. B. den Wechsel in eine andere Tonart möglich macht. Dergestalt zweideutig kann auch das Todesbild im *Zauberberg* verstanden werden, als wissenschaftliche Herabsetzung einer höheren (metaphysischen) Bedeutung oder als Überhöhung eines körperlichen Geschehens, das vielleicht »nichts [Metaphysisches] zu bedeuten« hat. Das ist kein artistischer Spaß, im Sinne eines aus der Musik ins Literarische transponierten Prinzips der enharmonischen Verwechslung, um zwischen theologischen und medizinischen Ansichten des Todes beliebig zu changieren. Es ist vielmehr ein Beleg für das ebenso grundsätzliche wie abgründige Potential kultureller Artefakte, nicht nur das historische Wissen einer Zeit in einer konkreten Figuration zu gestalten und zu speichern, sondern in rekurrenten Formen offen zu sein für Neudiskursivierungen. Insofern

¹⁹ Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2007, S. 66.

können auch gealterte Todesallegorien eine produktive Qualität haben, und Thomas Manns Vexierbilder sind nichts ihm Eigenes. Er schöpft nur das prinzipielle Zwitterwesen medialer Figurationen aus, das literarischen, musikalischen oder malerischen Gestaltbildungen gleichermaßen eignen kann.

Wir verstehen damit jetzt besser, wie sich gerade aus der Enthaltung vom Halt Thomas Manns dichterische Inspiration entfalten kann. Das allegorische Spiel mit überkommenen Todesbildern entspricht seiner »Skepsis in bezug auf [...] Glauben und [...] Unglauben«. Daraus entsteht aber nun paradoxerweise keine Beliebigkeit. Schon in der kleinen Prosaskizze *Der Tod*, die Mann mit 21 Jahren, 1897 im *Simplificissimus* veröffentlichte, heißt es: »Aber niemand stirbt unfreiwillig. Das Aufgeben des Lebens und die Hingabe an den Tod geschieht ohne Unterschied aus Schwäche, und diese Schwäche ist stets Folge einer Krankheit des Körpers oder der Seele, oder beider. Man stirbt nicht, bevor man einverstanden damit ist.«²⁰ »Aber niemand stirbt unfreiwillig«, das ist tatsächlich jugendlicher Wahn, präziser müsste es heißen: Niemand stirbt unbegründet im Werk Thomas Manns. Die an Castorps Vetter Ziemßen beschriebene Kippfigur zwischen theologischer und medizinischer Deutung seiner Krankheit zum Tode findet ihre Parallele in der zweideutigen Auflösung von Seele und Körper des Hanno Buddenbrook in Wagnerphantasien und im Typhus. Nie fehlt bei Thomas Mann die medizinisch unanfechtbare physiologische Tatsache, nie fehlt aber vor allem ein raffiniertes literarisches Beziehungssystem, das die betreffende Figur dem aufmerksamen Leser als Todeskandidaten präsentiert, bevor der Protagonist selbst davon »wissen« kann.

Das bezeugt auch die Münchner Friedhofsszene im *Tod in Venedig*: »Wohl möglich«, heißt es hier, »daß Aschenbach es bei seiner halb zerstreuten, halb inquisitiven Musterung des Fremden an Rücksicht hatte fehlen lassen.«²¹ Sicher möglich sogar: Der Versuch, die allegorisch gemischte Identität des Fremden »inquisitiv[]« zu bestimmen, scheitert, rationale Unterscheidung kippt um in Zerstreutheit, der Blick des Fremden entfesselt die »Einbildungskraft« Aschenbachs. Daraus resultiert ein Tagtraum, die Halluzination eines »tropische[n] Sumpfbgebiet[es] unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urwelt-

²⁰ Thomas Mann: *Der Tod*. In: Ders.: *Frühe Erzählungen* (wie Anm. 2), S. 71–78, hier S. 75.

²¹ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 503.

wildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen«. ²² Im Schlusskapitel der Novelle wird mit denselben Worten der britische Agent eines Reisebüros seinem Gegenüber Aschenbach das Gangesdelta als Herkunftsort der Cholera schildern, ²³ und wenige Seiten später schildert der Erzähler dem Leser das Todes-»Labyrinth«, das »innere Gewirr der kranken Stadt« Venedig. ²⁴ So greifen wieder Mythologie, Poesie und Wissenschaft in der Todesdarstellung ineinander, aber was geschieht hier genau? Laut Kant vermag die Dichtung es, die Grenzen des empirisch und begrifflich Fassbaren zu übersteigen, in Bereiche jenseits der Sagbarkeit für Philosophie und Wissenschaft vorzudringen, d. h. auch Vorstellungen zu evozieren vom Tode und vom Jenseits des Todes. Das Mittel dazu ist die »ästhetische Idee«, die Kant definiert als »diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann«. Das »Gegenstück« zu ihr sei die »Vernunftidee«, »welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann«. ²⁵ Bei Kant ist die ästhetische Idee der Vernunftidee beigesellt, bei Thomas Mann dagegen ihr überlegen. So ist der allseits gebildete Aschenbach nicht fähig, den Stock des Fremden als Hermesstab zu identifizieren, der laut antikem Mythos zu Träumen zu verzaubern weiß, und die Einbildungskraft offenbart ihm ein Dschungellabyrinth, das er als Seuchenlandschaft erst erkennt, als es zu spät ist. Das Faszinierende bei Thomas Mann ist die metonymische Verkettung von ästhetischen Ideen und Vernunftideen sowie Dichtung und Wirklichkeit in der Dichtung. Aschenbach bricht – und das ist der unbegreifliche und radikal moderne Passageritus am Ende von Kapitel I – ins Land seiner Vision auf und versteht, wie der Leser, der ihm folgt, erst allmählich, dass der Gang ins Labyrinth kein Durchgang in ein neues Leben, sondern ein Irrgang in den Tod ist. Das ist grandiose Poesie und Meta-Poesie zugleich.

Am Ende der Novelle wird das letzte Todesbild beschrieben: »Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die

²² Ebd., S. 504.

²³ Vgl. ebd., S. 578–580.

²⁴ Ebd., S. 586 f.

²⁵ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. V: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 1., überprüfter fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1957. Darmstadt 1963, S. 233–621, hier S. 413 f.

Nachricht von seinem Tode«. ²⁶ Der Leser freilich ist längst desillusioniert, er weiß es besser. Aschenbach, der Meister und Großschriftsteller, eben noch vom Coiffeur auf jugendlich geschminkt, wird im Sterben demaskiert: Es ist ihm schwindlig, er schwitzt, in Viscontis Verfilmung zerläuft die Schminke. Aber das ist nur ein anderer Ausdruck dafür, dass Thomas Mann an der aus der christlichen Literatur bekannten Gerichtsfunktion des tödlichen Finales festhält: Am Ende wird das Uneigentliche vom Eigentlichen, werden Schein und Sein getrennt. Wir kennen das auch aus *Buddenbrooks*, einem Roman, dessen Figuren stets abtreten, wenn sie sozial erledigt sind. Man kann etwa an den Tod des angesehenen Senators Thomas Buddenbrook denken, dessen pflichtversessenes Leben nur anstrengende Schauspielerei war. Sterbend fällt er aus der Rolle, nach einem Zahnarztbesuch stürzt er aufs nasse Pflaster, in die Gosse, den Pelz »mit Kot und Schneewasser bespritzt«. ²⁷ *Buddenbrooks* liefert auch eine grandiose Kulturgeschichte des Sterbens und des Todes im 19. Jahrhundert.

Zurück zu Aschenbachs Todestag als Gerichtstag: Nicht mehr *sub specie aeternitatis* freilich, im Blickpunkt auf die Ewigkeit, wie in der christlichen Literatur, sondern *sub specie mortis*, d. h. im Angesicht des Todes, wird das Urteil über Aschenbachs Leben gefällt. Von Jenseitsfurcht und Jenseitstrost ist nirgends die Rede, sondern, rein innerweltlich, vom Nachruhm Aschenbachs. Die versöhnliche Schlussformel der Novelle vom Respekt der Welt jedoch ist zutiefst fragwürdig, bedenkt man Thomas Manns Kommentar, dass die Novelle die »tragische Verirrung eines Künstlers« zeige, die Gefährdung durch die Phantasie, der er zugleich Meisterschaft und Repräsentanz verdanke. ²⁸ Sie sei »Zeitkritik« und »im Grunde Selbstkritik«. ²⁹

²⁶ Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 592.

²⁷ Thomas Mann: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Roman. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2002, S. 750.

²⁸ Thomas Mann: *Notizbücher 7–14*. Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt a. M. 1992, S. 120.

²⁹ Es handelt sich dabei um eine Notiz aus dem geplanten und unvollendeten Essay *Geist und Kunst*. Vgl. Zur Zusammenstellung: »Geist und Kunst«. Thomas Manns Notizen zu einem »Literatur-Essay«. Ediert und kommentiert von Hans Wysling. In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, S. 123–233; das Zitat findet sich auf S. 219.

Letzteres verblüfft und bleibt dunkel: Evident ist Zeitkritik in der Novelle zunächst Dekadenkritik. Mit dem idealistischen Vertrauen auf das Gute, Wahre, Schöne ist es nicht mehr weit her, die venezianischen Behörden verheimlichen den Touristen die Cholera aus eigennützligen Motiven, und Aschenbach macht es ihnen nach, um Tadzio bei sich zu behalten. Angesichts der Cholera zerreißen in Manns Venedig alle sozialen Bande wie einst in Boccaccios Florenz angesichts der Pest. Aber kümmert uns das wirklich? Aschenbachs Tod wird uns nicht als Erziehungsmittel präsentiert, hier zeigt keiner am Ende Reue, weil er den Pfad bürgerlicher Tugend, Pflicht und Leistung verlassen hat. Warum schlägt uns die Novelle so sehr in den Bann? Und warum spricht Mann von »Selbstkritik«? Vermutlich weil er eingesehen hat, auf welchem schwankendem, ja diabolischem Grund diese Erzählung von der Faszination des Todes und des Schönen gebaut ist. Um es abzukürzen: In Aschenbach steckt der *Doktor Faustus*, steckt Adrian Leverkühn, in den sich wandelnden Hermes-Gestalten des *Todes in Venedig* der immer sich wandelnde teuflische Verführer, die graue, die gestaltlose Gestalt des Satans mit seinen kalten Augen und roten Brauen, der »Ludewig« aus dem Teufelskapitel von Manns *Doktor Faustus*, dem Adrian Leverkühn in der Dämmerstunde begegnet. »[M]it übergeschlagenem Bein« sitzt dieser »Schauspieler« auf dem Sofa, »spillerig von Figur«, »eine Sportmütze übers Ohr gezogen, [...] darunter rötlich Haar, rötliche Wimpern«.³⁰ Genauer gesagt ist es andersherum: in Leverkühn steckt Aschenbach, im Teufel des Faustromans Aschenbachs Verführer, den er zur Dämmerstunde am Münchner Friedhof begegnet. Es ist im *Tod in Venedig* nicht allein Hermes, sondern ein diabolischer Geist, der des erschöpften und einsamen Aschenbachs Einbildungskraft in München erhitzt, um ihn in sein Reich hinüberzuziehen. Die Passage von München nach Venedig ist ein Übergang zwischen den beiden entgegengesetzten Beziehungsfeldern, in denen Mann sein Denken und Schreiben wieder und wieder sieht: Auf der einen Seite Ethik, Pflicht, Leben, Bürgerlichkeit, auf der anderen Seite die Ästhetik, das Künstlertum, der Tod. Die Unheimlichkeit des Satanischen liegt bekanntlich darin, dass es keine eigene Substanz hat, sondern eine Kontersubstanz ist, die das Gute, Wahre, Schöne wie ein Parasit zum eigenen Leben braucht und aufzehrt. Der Teufel ist nur ein Simulationsspiel, ein Abglanz Gottes und der göttlichen Schöpfungen, eine wechselgestaltige Schattenfigur, die ohne das göttliche Licht nicht

³⁰ Mann: *Doktor Faustus* (wie Anm. 19), S. 326 f.

zu denken wäre. Diesem »fremde[n] Gott«,³¹ wie es in der Novelle heißt, ist Aschenbach gefolgt. Seine Passion, sein Haften an Tadzios schöner Gestalt, die er beständig im Hotel und durch Venedig verfolgt, ist denn zunächst auch nichts anderes als diabolische Kunst, Vampirismus, Stalking, oder, wie Thomas Mann es formulieren würde: »Interesse«, aber keine »Liebe«. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* definiert Mann den Unterschied:

Der intellektuelle Name für »Liebe« lautet »Interesse«, und der ist kein Psycholog, der nicht weiß, dass Interesse einen nichts weniger als matten Affekt bedeutet, – vielmehr einen, der zum Beispiel den der »Bewunderung« an Heftigkeit weit übertrifft. Es ist der eigentliche Schriftsteller-Affekt, und Analyse vernichtet ihn nicht nur nicht, sondern er saugt [...] beständig Nahrung aus ihr.³²

Liebe ist laut Mann der ethischen Sphäre der Teilnahme zugehörig, Interesse dagegen gehört einer rein ästhetischen Haltung an. Im Kampf zwischen Interesse und Liebe gibt es bei Thomas Mann nur tödliche Opfer. Denn wird das Interesse von der intellektuellen auf die sinnliche Sphäre gewendet, so wird entweder der Künstler durch die Übergewalt der sinnlichen Erfahrung in seiner Existenz vernichtet, indem das Interesse im Zweikampf mit dem Eros unterliegt, oder es siegt das Interesse über den Eros, – dann bezahlen die, die den Künstler lieben, ihre Niederlage mit dem Leben. Aschenbach, zur ersteren Kategorie zählend, hat folglich verloren, als er am Ende des vierten Kapitels, von Tadzios Lächeln ergriffen, stammelt: »Ich liebe Dich!«³³

31 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 516.

32 Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt a. M. 2009, S. 82 f. (Hervorhebung im Original).

33 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 563.

BJÖRN MOLL

EROTIK, KRANKHEIT, SCHREIBEN: NARRATIVE DER CHOLERA IM *TOD IN VENEDIG*

IM BETT MIT THOMAS MANN

Thomas Manns Tagebücher lassen sich als »Seelenjournal[e]« verstehen, in denen der Schriftsteller akribisch seine Gefühls- und Sexualwelt, seine politischen und ideologischen Einstellungen verzeichnete. Zugleich informieren sie über die Genese seiner Texte.¹ Und manchmal findet sich eine Notiz, die über Manns Poetik Aufschluss bietet, so etwa der Tagebucheintrag vom 12. März 1920: »Ging noch etwas aus. Nach dem Abendessen bei K., die mich mit der Hand ihren Körper, Rippen und Brust streicheln ließ, was meine Sinnlichkeit sehr erregte. Der Zbg. wird das Sinnlichste sein, was ich geschrieben haben werde, aber von kühlem Styl.«² Gerade der letzte Satz scheint das poetologische Programm Manns zu verdichten.

In seiner *Rede über Lessing* aus dem Jahr 1929 erläutert er die Notwendigkeit einer ›kühlen‹ Darstellung:

Nüchternheit ist freilich nicht produktiv, aber könnten nicht das Produktive und das Künstlerische verschiedene Stadien in der Geschichte des Werkes sein, verbunden durch einen Akt kältender Versachlichung, dem man keine moralischen Lobspprüche erteilen soll,

¹ Vgl. Inge und Walter Jens: Die Tagebücher. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. 3., aktualisierte Aufl. Stuttgart 2001, S. 721–741, hier S. 728.

² Thomas Mann: Tagebücher. 1918–1921. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 2003, S. 396 (Freitag, den 12. III. [1920]).

dessen Müssen aber mit moralischem Willen unzweifelhaft einige Verwandtschaft hat?³

»Nüchternheit« bezweckt eine Herabkühlung des Werkes, einen schriftstellerischen Immunisierungs-, einen Hemmungs- und Sublimationsvorgang, der vor unkontrollierbarem Schreiben schützt. Dies lässt sich auf dreifache Weise auf den *Zauberberg* übertragen: Zunächst war der Roman, laut Aussage Manns, als »Satyrspiel [...] zum *Tod in Venedig*«,⁴ als »groteske[s] Gegenstück[]«⁵ geplant. Es lässt sich vermuten, dass die erotische Geschichte des *Todes in Venedig*, ins Komische des *Zauberbergs* transponiert, zu parodistisch, grell oder unernst geworden wäre, und dass dies im Roman durch eine moralisch und technisch relativ souveräne, wenn auch augenzwinkernde, Erzählerfigur und die Intellektualisierung des Inhaltes durch das Romanpersonal ausgeglichen wurde. Zusätzlich ließe sich die Krankheit Tuberkulose als Veräußerlichung eines homoerotischen Begehrens lesen⁶ und damit die gesamte Patientenschaft als eine hoch sexualisierte Gemeinschaft; diese libidinöse Konstellation wird aber gerade durch heterosexuelle Beziehungen (wie die von Hans

3 Thomas Mann: Rede über Lessing. In: Ders.: Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden. Bd. IX: Reden und Aufsätze 1. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt a. M. 1974, S. 229–245, hier 232 f.

4 Thomas Mann: Lübeck als geistige Lebensform. In: Ders.: Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden. Bd. XI: Reden und Aufsätze 3. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt a. M. 1974, S. 376–398, hier S. 395

5 Thomas Mann: Selbstkommentare: »Der Zauberberg«. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt a. M. 1993, S. 7.

6 Vgl. zur Geschichte Castorps als »Rehomo-sexualisierungsprozeß« Karl Werner Böhm: Die homosexuellen Elemente in Thomas Manns »Der Zauberberg«. In: Thomas Mann. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Heinrich Detering und Stephan Stachorski. Darmstadt 2008, S. 60–79, hier S. 73. Vgl. zur subversiven Inszenierung von Geschlecht im Roman Astrid Lange-Kirchheim: Zergliederte Jünglinge und Missgeburten. Zum »gender trouble« in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. In: Jugend. Psychologie – Literatur – Geschichte. Festschrift für Carl Pietzcker. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal, Ortrud Gutjahr und Joachim Pfeiffer. Würzburg 2001, S. 231–257 und Dies.: Das zergliederte Porträt – *gender*-Konfigurationen in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebeling. Hrsg. von Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morrien und Margarete Sander. Würzburg 2000, S. 173–195.

Castorp und Clawdia Chauchat) verdeckt. Zuletzt ließe sich Manns realistische Erzähloberfläche auch einem Lebenskonzept zuschreiben, das als »Verhaltenslehre der Kälte« die Überforderungen durch die Entwicklungen der ästhetischen und politischen Moderne kompensiert.⁷

So viel zum letzten Satz des Tagebucheintrags. Der für die nachfolgenden Ausführungen interessantere Satz steht jedoch davor: »Nach dem Abendessen bei K., die mich mit der Hand ihren Körper, Rippen und Brust streicheln ließ, was meine Sinnlichkeit sehr erregte«. Auch dieser Satz des Tagebucheintrags lässt sich als Inszenierung einer poetologischen Konstellation begreifen, die im *Zauberberg* wirksam wird. Dazu ist eine doppelte Kontextualisierung nötig: Einerseits fällt die im Notat beschriebene Szene in die Schreibphase des *Zauberbergs*, andererseits liegt der Grund dafür, dass es zwischen den Ehepartnern »nur« bei einem Petting blieb, an einer Erkrankung »K.[s]« – also Katia Manns. Acht Tage zuvor leidet sie an einem »Bronchialkatarrh, bettlägrig«, tags darauf an »Fieber, Kopfschmerzen, appetitlos, offenbar Grippe«, »besser[t]« sich langsam, bleibt aber »bettlägrig«. Sie scheint zu genesen (»K. tagsüber außer Bett, nur zum Frühstück noch nicht«), erleidet dann aber einen Rückfall, einen »Stirnhöhlenkatarrh, leidend«. Nachdem sie sich erholt hat und »aufgestanden« ist, verschwindet ihre »Temperatur« jedoch nicht. Die Konsequenz scheint dem Ehepaar klar: »Eine Wiederkehr der Tuberkulose als Folge der Grippe ist zu fürchten«. Es gibt weitere ärztliche Konsultationen, »[o]ben rechts« ist etwas zu hören«, »Ruhe, Milch, Höhen-Sonne-Bestrahlung« sind vonnöten; Katia Mann erhält »Arsenik-Injektion[en]«. Dann wird die Krankheit nicht mehr erwähnt, vermutlich, weil Thomas Mann sich selber nun »heiß und müde« fühlt und – wie seine Frau – der »Bettruhe« bedarf.⁸ Seine Krankheit behindert ihn beim Schreiben eher als dass sie ihm helfen würde.

Im Verlauf der Krankengeschichte Katia Manns nähern sich die eigentlich kontingent zusammengekommenen Faktoren Schreibprozess und Erkrankung einander an. Die »Tuberkulose«, Thema des *Zauberberg*-Romans, droht nun auch als Wiedererkrankung der Ehefrau das reale Leben heimzusuchen. Das Tagebuch koppelt die Niederschrift des Romans an dessen Entstehungsbedingungen. Thomas Mann erwähnte,

7 Die Affektkontrolle und erzählerische Verschmitztheit wären dann Variationen jener Vorformen des Habitus der Coolness, die Helmut Lethen in seiner Studie beschreibt. Vgl. Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M. 1994.

8 Mann: Tagebücher. 1918–1921 (wie Anm. 2), S. 391–426.

dass ein Besuch bei seiner Frau in einem Sanatorium die Idee für das Romanthema lieferte. Bereits dadurch erhält die Szene im Mann'schen Schlafzimmer auch eine poetologische Dimension: Indem Thomas Mann die »Brust« seiner Frau »streichel[t]«, betastet er jenes Körperteil, das den Roman überhaupt erst ermöglichte. Insofern lässt sich die dargestellte Szene als eine Inspirationsszene verstehen: Der männliche Schriftsteller gewinnt poetische Potenz – hier als erotische Potenz (»was meine Sinnlichkeit sehr erregte«) dargestellt –, indem er den sinnlichen Kontakt mit seiner Inspirationsquelle sucht. Es ist darum nicht nur die »Hand« des Ehepartners, die hier in Aktion tritt, sondern auch die Schriftsteller-»Hand«, die Linien auf den Körper zeichnet und diese Linienzeichnung dann später auf das Blatt Papier übertragen wird. Unterstützt wird diese Lesart durch den »Styl«, der wortgeschichtlich an den »stilus«, den »Griffel«,⁹ gemahnt, jenem Werkzeug, mit dem man einritz und schreibt.

Mit der Hand wird der Körper der Frau jedoch nicht beschrieben, sondern gleichsam gescannt, zertrennt und fragmentiert, in »Körper, Rippen und Brust«, was die Gewaltsamkeit der Schreibphantasie unterstreicht. Es handelt sich hierbei um eine Variation jener Kreativitätsphantasie, bei der sich die männliche Kreativität gerade aus der Abwesenheit der Frau, durch deren Leiche sich das Kunstwerk statuiert, speist.¹⁰ Hier wird die Frau zwar nicht getötet, ihr Körper jedoch seiner Lebendigkeit beraubt, indem er parzelliert wird – und dies tritt in augenfällige Korrespondenz mit der gleichzeitigen Arbeit am *Zauberberg*-Manuskript. Woran Thomas Mann während der Erkrankung Katia Manns nämlich schreibt, ist das Kapitel »Mein Gott, ich sehe!«, genauer: Er arbeitet an dem Moment zwischen der Szene im »Warteraum«,¹¹ in welchem Hans Castorp und Joachim Ziemßen auf ihren Röntgentermin warten und der Röntgenaufnahme im Labor. Am 09.03.1920 vermerkt Mann: »Schrieb ein Stück weiter an der Begegnung mit Klawdia im War-tezimmer«, »kam nicht viel weiter« am 10. März, »[s]chrieb eine Seite«

9 Vgl. Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24., durchgesehene und erweiterte Aufl. Berlin und New York 2002, S. 884.

10 Vgl. zu den unterschiedlichen Ausprägungen dieses Phantasmas Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist. München 1996.

11 Thomas Mann: Der Zauberberg. Roman. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt a. M. 2002, S. 320.

jeweils an den beiden Folgetagen und vermerkt am 14. März: »Schrieb eine Seite, Durchleuchtungslaboratorium.«¹²

Wie eng dieses Kapitel mit der Krankengeschichte seiner Frau verwoben ist, macht das orthographische Detail »Klawdia« klar – die Überlagerung von ›Clawdia Chauchat‹ und »K[atia Mann]« ist darin geleistet. Später lässt sich Mann von dem seine Frau behandelnden Arzt »die Röntgenbilder [...] erläutern«,¹³ rückt also hier in die Position, die Hans Castorp im Röntgenlabor gegenüber Hofrat Behrens einnimmt. Doch es ist nicht bloß die erotische Beziehung Thomas/Katia, die sich auf die Beziehung Hans/Clawdia übertragen lässt, die Parzellierung spielt gleich zu Eintritt der Vettern Castorp und Ziemßen in das »Labor« eine Rolle: »Hans Castorp sah Gliedmaßen: Hände, Füße, Kniescheiben, Ober- und Unterschenkel, Arme und Beckenteile[, ...] Bruchstücke des Menschenleibes.«¹⁴ Die Parzellierung des weiblichen Körpers durch die Schriftstellerhand nimmt die parzellierten Körperteile vorweg. Die Fragmentarisierung des Körpers, die gerade in Hans Castorps Liebesgeständnis an Clawdia Chauchat ihren Höhepunkt erreichen wird,¹⁵ beruht auf einem Inspirationsakt qua Berührung, der gleichsam als Durchleuchtung die Quelle der Erzählung zu erreichen trachtet. Thomas Mann entwirft sich selber als einen ›Beschwörer‹ – so nennt Hofrat Behrens den Vorgang der Durchleuchtung¹⁶ und so charakterisiert die Erzählerfigur sich selber.¹⁷ Dass Mann zur Quelle der Inspiration zurückkehrt, bleibt bis

¹² Mann: Tagebücher. 1918–1921 (wie Anm. 2), S. 395–397.

¹³ Ebd., S. 400.

¹⁴ Mann: Der Zauberberg (wie Anm. 11), S. 327.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 519 f.: »Regarde la symétrie merveilleuse de l'édifice humain, les épaules et les hanches et les mamelons fleurissants de part et d'autre sur la poitrine, et les côtes arrangees par paires, et le nombril au milieu dans la mollesse du ventre, et le sexe obscure entre les cuisses! Regarde les omoplates se remuer sous la peau soyeuse du dos, et l'échine qui descend vers la luxuriance double et fraîche des fesses, et les grandes branches des vases et des nerfs qui passent du tronc aux rameaux par les aisselles, et comme la structure des bras correspond à celle des jambes. Oh, les douces régions de la jointure intérieure du coude et du jarret avec leur abondance de délicatesses organiques sous leurs cousins de chair«.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 330: »Jetzt fängt die Beschwörung an«.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 9: »[D]er raunende Beschwörer des Imperfekts«. Der Erzähler verwendet fast die gleiche Wendung wie Behrens, wenn er zu Ende des ›Vorsatzes‹ die Handlung einläutet mit »[u]nd somit fangen wir an« (10). Behrens ist auch ein *Stand-In* der Erzählerfigur. Vgl. zu einer Definition

zum Ende des Schreibprozesses des Kapitels bestehen: »Schrieb die Durchleuchtungsszene zu Ende und las anschließend daran K., die noch liegt, das Neugeschriebene vor. Beifall«. ¹⁸

Die hier beschriebene poetologische Konstellation von Erotik, Krankheit und Schreiben findet sich im *Tod in Venedig* sehr ähnlich, wenn auch leicht variiert, wieder. Am Lido liegend fühlt sich Aschenbach beim Anblick Tadzios genötigt zu schreiben und dabei »seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen«. ¹⁹ Auch hier – wie im Tagebucheintrag – hat man es mit einem Kranken zu tun, ist Tadzio doch augenscheinlich ein »Bleichsüchtige[r]«, ²⁰ auch hier hat man es mit einem »Stil« zu tun; ²¹ auch hier wird der Körper als Schreibvorlage herangezogen. Mit den Unterschieden freilich, dass keine taktile Berührung stattfindet und dass der Knabe als ganzheitlicher Körper wahrgenommen wird, dessen Abbildung zu einem geschlossenen Aufsatz, »anderthalb Seiten erlesener Prosa« führt, ²² während der Stilus des Ehemanns und Schriftstellers Thomas Mann seine Frau parzelliert. Es lässt sich deshalb eine sich variierende, aber auch erneuernde, Schreibfigur Manns annehmen, die den kranken Körper, Erotik und Schreiben miteinander verschränkt. Die Differenz zwischen beiden Textstellen betont vielmehr den Unterschied zwischen dem neuklassischen Schriftsteller Gustav von Aschenbach und dem Schriftsteller Thomas Mann, dessen leitmotivisches Schreiben ge-

von »Stand-In« Claudia Liebrand: Masken- und Signifikantenspiele, Memoria und Genre in Thomas Manns »Lotte in Weimar«. In: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne. Hrsg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. München 2008, S. 267–298, hier S. 272, Fn. 10: »Der Terminus *Stand-In* kommt aus dem Bereich der Filmproduktion. Bezeichnet als *Stand-Ins* werden Personen, die den Platz des Stars einnehmen, bevor eine Szene gedreht wird, so dass etwa der Kameramann die Beleuchtung schon einmal festlegen kann«.

18 Mann: Tagebücher. 1918–1921 (wie Anm. 1), S. 403.

19 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 556.

20 Ebd., S. 541.

21 In der Originalausgabe lautete es auch »Styl«. Vgl. Thomas Mann: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 439.

22 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 556.

rade mit Parzellierung, mit flottierenden Signifikanten operiert.²³ Und zugleich wird ein Mechanismus sichtbar, der die eklatante Häufigkeit kranker Figuren in Thomas Manns Schreiben erläutert: Der kranke Körper wird zur Vorlage des Schreibens, Krankheit macht einen Gegenstand – um *Lotte in Weimar* zu zitieren – »buchenswert«.²⁴

Im Folgenden soll deshalb der Serie Erotik–Krankheit–Schreiben nachgegangen werden. Diese lässt sich mit Bezug auf die poetologische Funktion der Cholera im *Tod in Venedig* herausarbeiten und ermöglicht eine Lokalisierung von Thomas Manns Schreiben im Feld der literarischen Klassischen Moderne.

NARRATIVE DER ERZÄHLUNG

Liest man den *Tod in Venedig* von seinem Anfang her, so erzählt er drei Geschichten: die Geschichte einer Schreibblockade, die Geschichte eines ausgesetzten Mittagsschlafes und die Geschichte einer Reise. Diese Geschichten sind miteinander verschränkt, ja, sie bedingen sich gegenseitig: Weil Gustav von Aschenbach mit seiner Arbeit nicht weiterkommt

23 Umgekehrt lässt sich auch der Hofrat als ein Künstler verstehen. Dass er Kunst betreibt, nämlich malt, wird bereits in dem Kapitel »Humaniora« beschrieben und auch dort ist es die Betonung von Körperteilen, hier der Hautelemente, in denen sich seine besondere Kunstfertigkeit zeigt (vgl. Mann: Zaubenberg, wie Anm. 11, S. 390–398). Indem Behrens nun im Röntgenlaboratorium Körper zerstückelt, gewinnt er die kreative Freiheit, um mit den Gegenständen seiner Untersuchung spielerisch umzugehen. Astrid Lange-Kirchheim hat herausgestellt, dass in dieser Passage durch die Parzellierung Thomas Manns Schreibstrategie gespiegelt wird: »Die Gliedmaßen unter Glas, effektiv präsentiert und inszeniert, metaphorisieren in einer Art *mise en abîme* das Grundelement des antiorganismischen Erzählens im *Zaubenberg*: das Leitmotiv« (Lange-Kirchheim: Zergliederte Jünglinge und Missgeburten, wie Anm. 6, S. 233). Hofrat Behrens fungiert hier auch als *Stand-In* der Erzählerfigur (und des Autors), da alle Körper fragmentieren und die Bestandteile kreativ nutzen. Die Malerei des Hofrates geht auch davon aus, dass man »unter der Epidermis ein bißchen Bescheid weiß« (Mann: Zaubenberg, wie Anm. 11, S. 392), und darunter lassen sich nicht nur die diversen Hautschichten verstehen, sondern auch die »Durchleuchtung« im Röntgenzimmer.

24 Thomas Mann: *Lotte in Weimar*. Roman. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Werner Fritzen. Frankfurt a. M. 2003, S. 446.

und weil er aber auch keinen »entlastenden Schummer« findet,²⁵ begibt er sich auf einen Spaziergang. Alle drei Geschichten werden in der Erzählung durchformuliert: Der Spaziergang zum Münchner Friedhof wird zu einer Reise an einen italienischen Badeort – möglicherweise Brioni –, daraus wird die Reise nach Venedig. In Venedig stellt Aschenbach Tadzio nach, bewegt sich also weiter. Und zuletzt folgt er ihm ins »Verheißungsvoll-Ungeheure«²⁶ und begibt sich also auf eine Reise in den Tod.

Die Bewegungen, die sich so durch den Text ziehen, werden interponiert von Szenen der Stillstellung: Der Mittagsschlaf, den Gustav von Aschenbach eben nicht ausführt, scheint ihn zu verfolgen – regelmäßig schläft er während seiner Reise ein, ob nun auf dem Schiff, in der Gondel, am Strand oder auch einfach nur im Hotel. In der Erzählung wird dies mit dem Oxymoron bezeichnet, Aschenbach sei ein »fahrende[r] Müßiggänger«.²⁷

Und zusätzlich gibt es die Schreibblockade: Aschenbach verreist gerade, um die Blockade zu lösen. In der ›Hundertdruck‹-Ausgabe der Erzählung erhofft er sich von der Reise »eine erneuernde Begeisterung«.²⁸ Tadzio ist dabei gleichzeitig Ablenkung wie Inspiration: Einerseits führt er ihn dazu, »Korrespondenz[en]«, die er am Strand bearbeitet, nach fünfzehn Minuten abubrechen,²⁹ andererseits ist es Tadzio, der ihm als tatsächliche Vorlage dient, um »seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen« und »anderthalb Seiten erlesener Prosa« zu verfassen. Das bedeutet aber auch, dass die Schreibblockade gelöst wird, wenn auch in einer für den beschriebenen Schriftsteller unüblichen Gestalt. Besteht seine Arbeitsweise üblicherweise aus »kleinen Tagewerken aus aberhundert Einzelinspirationen«,³⁰ motiviert sein Schreiben nun die rauschhafte

25 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 501.

26 Ebd., S. 592.

27 Ebd., S. 521.

28 Mann: Frühe Erzählungen. Kommentar (wie Anm. 21), S. 420.

29 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 538: »Seine kleine Reise-Schreibmappe auf den Knien, begann er, mit dem Füllfederhalter diese und jene Korrespondenz zu erledigen. Aber nach einer Viertelstunde schon fand er es schade, die Situation, die genießenswerte, die er kannte, so im Geist zu verlassen und durch gleichgültige Tätigkeit zu versäumen. Er warf das Schreibzeug beiseite, er kehrte zum Meere zurück; und nicht lange, so wandte er, abgelenkt von den Stimmen der Jugend am Sandbau, den Kopf bequem an der Lehne des Stuhles nach rechts, um sich nach dem Treiben und Bleiben des trefflichen Adgio wieder umzutun«.

30 Ebd., S. 510.

Inspiration. Während aber die Schreibblockade gelöst ist oder zumindest die literarische Hemmung aufgehoben wird, werden die beiden anderen Geschichten, die von Reise und Schlaf, weitergeführt. Die anfängliche Motivation verschwindet also und die entsprungenen Narrative entwickeln ein Eigenleben. Gerade deshalb ließe sich womöglich noch eine andere Art der Verschränkung, eine nicht kausale, vermuten. Die entstandenen Narrative lassen sich viel eher von der Cholera aus lesen bzw. von der Beschreibung der Krankheit, wie die Erzählung sie leistet und wie sie Manns Arbeitsnotizen zu entnehmen ist. Mann formuliert hier vorgefundene Beschreibungen der Krankheit um und baut sie durch eigene Metaphorisierungen aus.

Manns Texte aktualisieren Traditionen der Krankheitszuschreibung. Dass sie dies tun und dabei medizinhistorisch überkommenes Wissen mit zeitgenössischen Wirkungsabsichten verbinden, wurde von der Forschung herausgearbeitet. Der *Zauberberg* etwa bietet eine zweideutige Beschreibung der Tuberkulose: Auf der einen Seite dockt der Text über die Topoi der Krankheit als Inspirationsquelle und der Infektion als Inspirationsakt an romantische Konzepte einer positiven Beschreibung der Tuberkulose an, die man etwa von John Keats' *Ode to a Nightingale* her kennt und blendet dabei die zeitgenössische Diskussion um die Verbindung von Degeneration und Tuberkulose aus.³¹ Auf der anderen Seite wird dieser Aspekt der Inspiration durch Krankheit wiederum von einer leitmotivischen Abwertung der Erkrankung begleitet: Die Patienten neigen zur Oberflächlichkeit, die kranken Körper sorgen für Bedeutungsüberschuss, schaffen mangelhaft referentielle Zeichen und sind zu keiner Produktion fähig.³² Die Krankheit führt auch zugleich in den Tod. Es gibt immer zwei Lesarten bei Thomas Mann.

Die Romanmetaphorik bezieht sich dabei auf medizingeschichtliche Charakterisierungen der Tuberkulose als *consumption*, obwohl dies zum Zeitpunkt der Niederschrift von den Koch'schen Forschungsergebnissen nicht mehr gedeckt war. Die Krankheit wird als »Korruption« und »Ruin«

31 Vgl. Martina King: Inspiration und Infektion. Zur literarischen und medizinischen Wissensgeschichte von ›auszeichnender Krankheit‹ um 1900. In: IASL 35.2 (2010), S. 61–97, hier S. 70: »Die essentielle Charakterkrankheit ›Schwindsucht‹ ins Positive des Genie- und Inspirationsdiskurses zu wenden und im Alltagswissen zu verankern – das bleibt literarischer und ästhetisch-philosophischer Kommunikation vorbehalten«.

32 Vgl. dazu Björn Moll: Störenfriede. Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns *Zauberberg*. Univ.-Diss. Köln 2012 [Ms.], S. 26–44.

bezeichnet.³³ Dass die *consumption* nicht nur konsumiert, sondern gerade konsumfreudige Menschen betrifft, ist eine gängige Zuschreibung. Der Konsum geht einher mit Verschwendung: Im Jahr 1722 werden die Symptome beschrieben als »wearing away or consuming of all the muscular and fleshy parts of the body«³⁴ und jener Herrenreiter im *Zauberberg* beispielweise, der mehrere Sauerstoffflaschen konsumiert, bevor er stirbt, ist, laut den Worten des Hofrates Behrens, ein »Schlemmer«.³⁵

Für Susan Sontag ist metaphorisches Sprechen insofern »falsches« Sprechen, als es die physiologische Realität der Krankheit verschleierte, den Krankheitsvorgang mit zusätzlichen Semantiken auflade und durch Psychologisierung die Verantwortung für die Erkrankung den Patienten aufbürde. Literatur spiele eine erhebliche Rolle in der Konstruktion dieser Vorstellungen. Vor dem Horizont von Sontags Überlegungen zur *Krankheit als Metapher* schaffen Manns Texte jene Metaphorik, die Sontag als unsozial kritisiert. Die Literatur erzeugt die kreativen Anreicherungen von Bildfeldern. Zudem geht Thomas Mann weiter: Sontag erwähnt zusätzlich, dass sich Krankheiten gerade dann zur Metaphorisierung eignen, wenn ihre Quellen und Symptomatiken unklar seien.³⁶ Mann wiederum verunklart solche Zuschreibungen: Seine Texte gehen hinter die medizinischen Erklärungsmuster zurück und multiplizieren Ansteckungsvorgänge. Als Beispiel kann man etwa die Unsicherheit in der Geschichte der Cholerainfektion heranziehen. Diese Krankheit rief sowohl Verfechter der Miasmen- wie auch der Kontagionstheorie auf den Plan, bevor eine Synthese dieser Annahmen durch einen bakteriologi-

33 Mann: *Der Zauberberg* (wie Anm. 11), S. 432.

34 Benjamin Marten: *A New Theory of Consumption, more especially of a Phthisis or Consumption of the Lungs*. 2. Aufl. London 1722; zit. n. Rene J. and Jean Dubos: *The White Plague. Tuberculosis, Man and Society*. Boston 1952, S. 72.

35 Mann: *Der Zauberberg* (wie Anm. 11), S. 163.

36 Vgl. Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*. Aus dem Amerikanischen von Karin Kersten und Caroline Neubaur. *Aids und seine Metaphern*. Aus dem Amerikanischen von Holger Fliessbach. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2003, S. 10: »Solange die Ursache nicht verstanden wurde und ärztliche Maßnahmen derart wirkungslos blieben, galt Tb als heimtückischer, unerbittlicher Diebstahl des Lebens«. Sontag erwähnt auch den *Tod in Venedig* und den *Zauberberg* als Beispiele für den Umgang mit Krankheit: »In der einen Fiktion ist die Krankheit (Cholera) die Strafe für eine heimliche Liebe, in der anderen ist die Krankheit (Tb) deren Ausdruck« (S. 35).

schen Ansatz geleistet wurde.³⁷ Manns Text benutzt ein Sowohl-als-auch der Infektionstheorien: Die Angst vor Berührung, die Verunreinigung der Lebensmittel wird ebenso erwähnt wie der drückende Scirocco.³⁸ Es gehört zur Verheimlichungsstrategie des Textes, offenzulassen, wo und wann die Infektion eigentlich stattfindet. So kann etwa auch die Liebe zu Tadzio als ein Krankheitsauslöser begriffen werden – und nicht nur als Krankheitssymptom. Die Identifikation von Krankheit und Liebe wurde in der Rezeption des Textes durchaus wahrgenommen. Der Publizist Kurt Hiller kritisierte die Erzählung, indem er ihr vorwarf: »Die ungewohnte Liebe zu einem Knaben [...] wird da als Verfallssymptom diagnostiziert und wird geschildert fast wie die Cholera.«³⁹ Hillers Kritik stellt gerade die metaphorische Aufladung des Textes und die ihn konstituierenden Ambiguierungsprozesse aus.⁴⁰ Krankheit bietet dem Autor Thomas Mann eine Möglichkeit, Literatur zu produzieren.⁴¹ Thomas

37 Vgl. Olaf Briese: *Angst in den Zeiten der Cholera. Über kulturelle Ursprünge des Bakteriums. Seuchen-Cordon I.* Berlin 2003, S. 19: »Den naturhaften Charakter von Epidemien, übergreifend stand dafür das Modell der Miasmen, und die soziale Determinante von Epidemien, ebenso übergreifend stand dafür das Modell der Kontagion, führte er [Robert Koch, B. M.] in seiner Theorie der Bakterien zusammen. In seiner Lösung der Frage nach den Übertragungswegen von Epidemien trafen sich damit zwei Ströme, die im 19. Jahrhundert und in den Jahrhunderten zuvor weitgehend getrennt voneinander bestanden hatten«. Eine weitere Semantik der Cholera, die im *Tod in Venedig* jedoch höchstens randständig auftaucht, ist die politische Semantik als Krisenzeichen (vgl. ebd., S. 223–232).

38 Vgl. Elisabeth Strowick: *Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik.* München 2009, S. 281: »Manns Novelle ruft unterschiedliche Konzepte und Erklärungsansätze für die Übertragung von Krankheiten auf: die Miasma-Lehre [...] ebenso wie kontagionistische Ansätze«.

39 Zit. n. Mann: *Frühe Erzählungen. Kommentar* (wie Anm. 21), S. 386.

40 Die Metaphernproduktion wird dabei sekundiert von einer realitätsnahen Darstellung, für die Mann sehr sorgsam Krankheitsbilder recherchierte. Vgl. zur Recherche Manns den Beitrag Thomas Rütten in diesem Band sowie Thomas Rütten: *Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig*.* In: *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004.* Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2005, S. 125–170.

41 Zugleich ist jedoch nicht davon auszugehen, dass Manns Texte die stets vorhandene Metaphorizität und Rhetorizität der Medizin damit offenlegen. In gewisser Weise wird dies etwa im *Zauberberg* getan, indem der Kauderwelsch von Hofrat Behrens das medizinische Sprechen persifliert,

Mann aktualisiert also bereits veraltete Krankheitsbeschreibungen, fügt sie in seine Geschichte ein und schafft einen metaphorischen Zusammenhang, der in der Lage ist, Ambiguitätsverhältnisse und diverse Bedeutungsebenen in »doppelte[r] Optik« zu kreieren.⁴²

Die Übersetzung des Terminus ›Cholera‹ lautet »Gallenbrechdurchfall«.⁴³ Durch die Wahl dieser Krankheit wird bereits ein Symbolisierungsverhältnis geschaffen, das Geschichte, Figur und auszeichnende Krankheit in Beziehung setzt. Denn der Titel der Erzählung, *Der Tod in Venedig*, spiegelt sich in dem sprechenden Namen Aschen-Bach, und dieser spiegelt sich wiederum in der mit der Krankheitssymptomatik verbundenen Fließbewegung der Cholera.

In Manns Arbeitsnotizen fallen vor allem drei Merkmale der Cholera auf: Erstens deren Fremdheit; bei dieser handelt es sich nicht – auch wenn das Wort medizingeschichtlich bekannt ist – um eine gleichsam alteingesessene, europäische Krankheit.⁴⁴ Zweitens hebt Mann in seinen Arbeitsnotizen hervor, dass sich die Krankheit schnell ausbreitet, also von infrastrukturellen Begebenheiten abhängig ist.⁴⁵ Drittens gehören zur Symptomatik der Krankheit »Hirnsymptome«.⁴⁶

das ebenso gut metaphorisch und eine Reihe von Wortwitzen sein könnte. Als Vertreter einer Historischen Epistemologie ist Mann nur eingeschränkt anzusehen.

42 Thomas Mann erläutert das Verfahren der ›doppelten Optik‹ am Beispiel Richard Wagners, dabei eine Bemerkung Nietzsches zitierend: »Nur im Romantischen vereinigen sich die Möglichkeiten von Popularität *und* letzter Ausgesuchtheit, reizverwöhnter ›Verruchtheit‹ [...] der Mittel und Wirkungen – es macht allein jene ›doppelte Optik‹ möglich, von der Nietzsche anlässlich Wagners spricht und zugleich auf die Größten und die Feinsten Rücksicht zu nehmen weiß« (Thomas Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. IX, wie Anm. 3, S. 363–426, hier S. 403 f.; Hervorhebung im Original).

43 Pschyrembel. *Klinisches Wörterbuch*. 261., neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Berlin und New York 2007, S. 332.

44 Vgl. Briese: *Angst in den Zeiten der Cholera* (wie Anm. 37), S. 30–47.

45 Vgl. Mann: *Frühe Erzählungen*. Kommentar (wie Anm. 21), S. 490: »Eigentliche Heimat Ostindien, endemisch besonders im Gangesdelta. Rapide Steigerung u. Beschleunigung des Verkehrs seit Einführung der Dampfschiffe, erklärt die ausgedehnte Verschleppung seit diesem (vorig.) Jahrhundert. Versohnt geblieben kaum ein Land, nur ganz verkehrsarme [...] Orte im Hochgebirge u. in der arktischen Zone«.

46 Ebd., S. 489.

Wenn die Schreibgeschichte der Erzählung endet und nur noch die Geschichten der Reise und des ausgebliebenen Mittagsschlafes übrig bleiben, liegt die Vermutung nahe, dass sich diese Aspekte auf die Merkmale der Cholera, ihre Affinität zum Verkehr und die von ihr ausgehenden »Hirnsymptome« zurückführen lassen. Von dieser Beobachtung ausgehend kann man auch eine Beziehung zur Serie »Erotik-Krankheit-Schreiben« herstellen. Es konnte bislang gezeigt werden, dass Krankheit und Erotik durch Metaphorisierungsprozesse bei Thomas Mann grundsätzlich miteinander verknüpft werden können. *Der Tod in Venedig* geht ebenfalls auf diese Verbindung ein, denn das Schreiben ist ein erotischer Akt.

REISE

Bevor diesem Punkt weitere Aufmerksamkeit gewidmet wird, soll die These einer Lektüre der Narrative auf der Grundlage der Krankheitsbeschreibung weitergeführt werden und zwar zunächst hinsichtlich des Aspekts der Reise. Der Roman beschreibt drei Einreisebewegungen: die Einreise der Cholera, die Einreise von Dionysos und die Einreise Aschenbachs. Während die Einreisen von Cholera und Dionysos aufgrund der asiatischen Fremdheit des Europa wie eine Epidemie einholenden Kultes zu der »eingeborenen Symbolik« der Erzählung gehören,⁴⁷ steht der Weg Aschenbachs quer dazu oder vielmehr in einer nicht auflösbaren Verschränkung. Elisabeth Strowick hat herausgestellt, dass der Vorgang der Infektion insofern ein teleologisches, epidemiologisches Narrativ bricht, als an Schwellenpunkten der Reise die diversen Hermesfiguren auftauchen, die als »Übermittler« eben nicht nur Boten sind, sondern auch und gerade Krankheitsüberträger.⁴⁸ Dies lässt sich noch untermauern, wenn man sich die Beschreibung der Infektion anschaut, die von dem englischen Clerk geliefert wird:⁴⁹ Die Cholera entspringe in Indien, breite

⁴⁷ Thomas Mann: Lebensabriß. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XI (wie Anm. 4), S. 98–144, hier S. 114.

⁴⁸ Vgl. Strowick: Sprechende Körper (wie Anm. 38), S. 281–289.

⁴⁹ In diesem Zusammenhang ist die Erzählerfrage noch einmal besonders interessant: Denn die Geschichte, die der Clerk erzählt, ist bereits dermaßen durchstrukturiert, dass sie auch als Erzähleraussage durchgehen kann. Das Vertrauen in den Clerk kann man damit auch als Vertrauenswürdigkeit der Erzählerfigur übertragen. Die Frage, ob sich dies auf die Nullfokalisierung

sich nach China, Persien und Moskau aus, »[a]ber während Europa zitterte, das Gespenst möchte von dort aus und zu Lande seinen Einzug erhalten, war es, von syrischen Kauffahrern übers Meer verschleppt, fast gleichzeitig in mehreren Mittelmeerhäfen aufgetaucht.«⁵⁰

Die Krankheit breitet sich also nicht nur über Verkehrswege aus, sie reist ebenfalls mit dem Schiff, wie Aschenbach es tut, sie besitzt zudem eine »verstärkte Neigung zur Ausbreitung und Wanderung«,⁵¹ besitzt also die gleichen Eigenschaften wie die Hermesfiguren und wie auch Aschenbach selber, wenn er sich auf die Reise begibt.

Aber vor allem ist der Ausbruch in sich vielfältig – es gibt womöglich eine bestimmbare Quelle, doch der Ausbruch tritt an *mehreren* Orten in Erscheinung, sie ist »fast gleichzeitig in mehreren Mittelmeerhäfen aufgetaucht.«⁵²

Es lässt sich gerade nicht eindeutig festlegen, wann die Infektion stattfindet, denn dies gehört zur Methodik Mann'schen Erzählens. Der Vorgang der Ansteckung wird etwa bereits bei Aschenbachs Spaziergang beschrieben, beim ersten Erblicken des »Fremden« auf dem Münchner Friedhof:

Mochte nun aber das Wandererhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiele sein: eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt [...]. Es

der Erzählerfigur, die sich daran anschließt, beziehen lässt, harrt noch weiterer Beantwortung. Vgl. zu dieser Nullfokalisierung den Beitrag von Thomas Rütten in diesem Band.

50 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 19), S. 578.

51 Ebd., S. 578.

52 Von hier ausgehend lässt sich ein generelles serielles Erzählen der Novelle behaupten: Nicht nur werden die Infektionsübermittler vielfältig, sondern auch die Erwähnung der Fotografie (am Beispiel des Fotoapparates als letztem Todesbild der Novelle), die, wenn sie erzählerisch arrangiert ist, immer nur Einzelbilder aneinanderreihet und damit Serialität erzeugt, lässt sich hier anschließen. Insofern ist die Erzählung aus »aberhundert« Einzelnarrativen aufgebaut. Der geschlosseneren Eindruck, den der *Tod im Venedig* im Vergleich etwa zum *Zauberberg* macht, beruht in dieser Perspektive darauf, dass das Leitmotiv der Erzählung die Hauptfigur Gustav von Aschenbach selber ist. Vgl. zur Fotografie im *Tod in Venedig* auch Michael Neumann: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden 2006, S. 187–210.

war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert.

Der »Einfluß« macht sich als »Anfall« bemerkbar – ein infektiöses Wirkungsverhältnis wird beschrieben. Es zeigen sich auch bereits »Hirnsymptome« als Folge der Infektion, nämlich die Phantasie eines »tropische[n] Sumpfggebiet[s]«. ⁵³ Die Infektion erneuert sich im Verlauf der Erzählung also, potenziert und multipliziert sich.

DER SCHLAF (TRAUM)

Da die Infektion vervielfältigt wird, sind auch die Symptome der Infektion vervielfältigt, folglich auch die »Hirnsymptome«. Aschenbachs »Hirnsymptome«, nämlich seine Visionen und Träume, sind Folge der stets neu eintretenden Infektionen.

Aber damit ließe sich vielleicht noch eine andere Konsequenz ziehen: Der gesamte Text ließe sich als »Hirnsymptom«, als Vision oder Traum ⁵⁴ lesen. Das mag auf den ersten Blick kontraintuitiv klingen, doch

⁵³ Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 504.

⁵⁴ Sigmund Freud erläutert in seiner *Traumdeutung* gewisse Ähnlichkeiten hinsichtlich der Formierungsmechanismen von Vision und Traum: Visionen ließen sich auch mit der »Wunscherfüllungstheorie« (S. 372) verstehen, sie unterlägen einer »sekundären Bearbeitung« (S. 483) und operierten mit einer »Verwandlung von Vorstellungen in Sinnesbilder« (S. 512). Auch wenn Freud gerade den Schlafzustand in seiner Betrachtung der Träume ausblenden will (vgl. S. 33), lässt sich in der hier vorgestellten Interpretation der Schlaf als Indiz einer Traumpoetik lesen. Die Vision Aschenbachs folgt den Regeln der »Verdichtungsarbeit« (S. 282) nach Freud, indem sie einen sexuellen Inhalt symbolisch kleidet, und das wiederholte Auftauchen leicht variiert Botenfiguren im Text lässt sich als Signal einer »Verschiebungsarbeit« (S. 305) verstehen. Zieht man die Interpretation Dietrich Boschungs aus diesem Band zu Rate (vgl. dazu auch die Anm. 73 dieses Beitrags), ermöglicht sich so auch der Interpretationsvorschlag, die Ausblendung der skandalösen Antinoos-Geschichte als Akt der Zensur, also einer sekundären Bearbeitung, zu begreifen. Sigmund Freud: Studienausgabe. Bd. II: Die Traumdeutung (1900). Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Mitherausgeber des Ergänzungsbandes Ilse Grubrich-Simitis. Limitierte Sonderausgabe. Frankfurt a. M. 2000.

es gibt Gründe, dies zu tun und es hilft dabei, die Darstellung der ersten Vision einer genaueren Analyse zu unterziehen.

Aschenbach befindet sich in (liest man es figurenpsychologisch) aufgewühlter innerer Lage, wenn ihn die Vision überkommt: Er ist »überreizt« von einer »schwierigen und gefährlichen« Arbeit.⁵⁵ Er ist also durchaus in der Lage, sich die wilden, gefährlichen Szenarien der Erzählung als Verlängerung der Dichterarbeit auszudenken.

Dass gerade eine Verlängerung der Dichterarbeit in der Vision stattfindet, wird in der Erzählung auch klargemacht: Die Vision ist Produkt seiner »Einbildungskraft, noch nicht zur Ruhe gekommen seit den Stunden der Arbeit«.⁵⁶

Zentral ist auch der Hinweis, dass Aschenbachs »motus animi continuus«⁵⁷ nicht zur Ruhe gekommen sei. Die Übersetzung der Passage lautet »fortwährende Bewegung des Geistes«.⁵⁸ Über den Signifikanten ›Bewegung‹ bzw. ›motus‹ wird die Reisegeschichte zu einer Folge der dichterischen Einbildungskraft, lässt sich mit dieser sogar gleichsetzen. Aschenbachs Reisebewegung, die bereits mit dem Spaziergang einsetzt, wäre insofern ein Produkt seines »motus animi continuus«.

Zentral erscheint zudem auch die Vision selber zu sein. Was Aschenbach sieht, ist ein »tropisches Sumpfgebiet«. Dieses wird als Vergegenwärtigung des Ganges-Deltas interpretiert, also als Ursprungsort der Cholera. Aber die Vision ist in zweifacher Hinsicht als schriftstellerische Imagination gekennzeichnet. Es wird erklärt, dass Aschenbach »niemals auch nur versucht gewesen [war], Europa zu verlassen«,⁵⁹ also dass es sich um eine Vorstellung handelt, die nicht auf eigener Erfahrung, sondern auf Phantasie beruht. Zudem sind die Mittel der Dichtung ›Tropen‹. Dass die Homonymie von ›Tropen‹ und ›Trope‹ die Grundlage selbstreflexiver Wortspiele liefert, lässt sich in der Literatur regelmäßig finden, gerade auch in der Klassischen Moderne.⁶⁰ In Manns Text ist

55 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 19), S. 501.

56 Ebd., S. 504.

57 Ebd., S. 501.

58 So übersetzte es Gustave Flaubert in einem Brief an Louise Colet, den Mann für seine Notizbücher exzerpierte. Vgl. Mann: *Frühe Erzählungen*. Kommentar (wie Anm. 21), S. 396.

59 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 19), S. 505.

60 Robert Müllers *Tropen* ist etwa ein Roman, der dieses Wortspiel exzessiv ausbuchstabiert und auch zur Sprache kommen lässt. Hier seien nur zwei Beispiele angeführt, welche die ›Tropen‹ im Roman zu einer ambivalenten

Aschenbachs Vision eine kaum verschlüsselte, aber eben doch bildlich verschlüsselte, Vorstellung von Aschenbachs »Begierde«, was sich in der von psychoanalytischen Geschlechtsmetaphern geradewegs überwuchernden Beschreibung zeigt:

[E]r sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgbiet, unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, – sah aus geilem Farrengewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstreben, sah wunderlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattig spiegelnde Fluten versenken[.]⁶¹

Wenn der Text als eine Dichtervision begriffen wird, erlaubt dies eine weitreichendere Interpretation: Die Reisebewegung, die mit dem Spaziergang beginnt, ist die Verlängerung seiner geistigen Bewegung, sie ist ein Produkt schriftstellerischer Tätigkeit und als solche auch markiert und beginnt mit dem Spaziergang. Dass es sich um eine Vision – oder einen Traum – Aschenbachs handelt, lässt sich gerade an dem Hinweis auf den »entlastenden Mittagsschlummer« erkennen, den Aschenbach nicht fand. Gerade die Erwähnung des Schlummers lässt es zumindest zu, die folgende Geschichte als Traum des schlafenden Aschenbachs zu interpretieren. Diese Interpretation einer Unentscheidbarkeit von Traum und Realität rückt Thomas Mann in eine Beziehung zur literarischen Moderne, die diesem Autor mit einer gewissen Hartnäckigkeit oftmals

Denkfigur machen: »Sein Gehirn, mit einer üppigen Vegetation von Tropen und Gleichnissen angefüllt, ist aus den Rückständen seiner Abstammung zu erklären« (Robert Müller: Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Hrsg. von Günter Helmes. Stuttgart 1993, S. 333). »Die Tropen sind das Fundament seines Organismus und seiner Kräfte, er ist nach dem Prinzip der Tropen aufgebaut, alles wiederholt sich bei ihm im kleinen – – man könnte sagen, er selbst, der Mensch, sei im Verhältnis zu den Tropen ein Tropus« (ebd., S. 400). Vgl. zu dem Wortspiel allgemein Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel und Frankfurt a. M. 1995, S. 205 f., der Heine, Nietzsche und Kafka anführt.

61 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 504.

abgesprochen wird.⁶² *Die Verwandlung* Franz Kafkas etwa wurde regelmäßig als Traum des schlafenden Gregor Samsa interpretiert, obwohl im Text gerade darauf hingewiesen wird, dass es sich nicht um einen Traum handle: »Es war kein Traum.«⁶³ Da die Verneinung immer auch ihr Gegenteil aufruft, bietet sich einer forcierten Interpretation die Möglichkeit, anzunehmen, dass Aschenbach eben doch schläft.⁶⁴ Und dies ist gerade auch deshalb anzunehmen, weil er in der Erzählung immer wieder schläft, der Schlummer also eben doch auftritt. Zudem bekundet die Erzählung auch regelmäßig das Auftreten von Träumen, etwa von jenem »furchtbaren Traum« Aschenbachs vom Dionysos-Gefolge.⁶⁵

Thomas Mann hat sich später überrascht gezeigt, wie dichterisch seine eigenen Erlebnisse, die er in die Novelle hat einfließen lassen, bereits vorgeformt waren: Es war, in seinen Worten, nicht nur »alles [...] gegeben«,⁶⁶ er spricht sogar von der »eingeborenen Symbolik« des Materials. Dabei betont Mann die Tatsache, dass es sich bei der Cholera um eine gleichsam fremde, nicht europäische Krankheit handelt, indem er sie um den Weg des Dionysos und das Dionysische anreichert. Und dieses Schreibverfahren geht in beide Richtungen: In der Gesellschaft des Gottes herrscht auch ein Geruch »nach Wunden und umlaufender

62 Vgl. zu der Debatte um Thomas Manns ästhetischen Konservatismus und seinen literarischen Avantgardismus Stefan Börnchen und Claudia Liebrand: Einleitung. In: Apokrypher Avantgardismus (wie Anm. 17), S. 7–27. Vgl. zu »potenzierte[n] Mehrdeutigkeit« von Texten der literarischen Moderne, die »mehrere gleich-gültige ›interpretative grids‹« zulassen Christoph Bode: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988, S. 380.

63 Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4: *Erzählungen*. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1976, S. 57–107, hier S. 57.

64 Vgl. zu der Interpretation Kafkas mit der Annahme einer Logik der Verneinung Claudia Liebrand: *Im Kabinett der Spiegel* (wie Anm. 17), S. 275: »Obgleich im Text zweimal die Möglichkeit *durchgestrichen* wird, Gregors Insektenverwandlung könne ›nur‹ geträumt sein [...], gehen einige Kafka-Experten davon aus, dass Gregor Samsa das, was ihm in der Erzählung widerfährt, träumt. Über den Marker ›Traum‹ wird also – etwa im Sinne der psychoanalytischen Logik, dass ein Ja auch ein Nein, ein Nein auch ein Ja, eine Negation ihr Gegenteil sein könne – nicht hinweggegangen« (Hervorhebung im Original).

65 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 19), S. 582.

66 Mann: *Lebensabriß* (wie Anm. 47), S. 124.

Krankheit« vor.⁶⁷ Gerade die unterschiedlichen Symbolisierungsebenen unterstützen die Lesart des Textes im Sinne einer Traumtextur, die sich permanent verschiebt und verdichtet.

Zugleich ist dieser »fremde Gott« aber auch Tadzio, von dem es heißt: »[M]it tiefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer.«⁶⁸ Gerade diese Szene, in welcher Aschenbach Tadzio dem Meer entsteigen sieht, spiegelt sich in der Beschreibung des Triumphzuges.⁶⁹

Aschenbachs Visionen sind zugleich Träume und als solche wiederum Ausdrücke einer erotischen »Begierde«. Und diese erotische »Begierde« wird in seiner literarischen Phantasie verarbeitet. Wenn Aschenbach seine »erlesene Prosa« beim Anblick Tadzios schreibt, bemerkt er

67 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 583.

68 Ebd., S. 539.

69 Diese Szene, die Tadzio mit der Venus Anadyomene gleichsetzt, »wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter«, ist für Aschenbach ein »in seinem Innern antönende[r] Gesang« (ebd., S. 540) und lässt sich deshalb auch wieder parallelisieren mit der Szene der dionysischen Orgie, die auch eine Geburt der Form aus dem Rauschen ist, die sich dann aber in Chaos steigert: Gibt es zunächst nur ein »Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm« (ebd., S. 582), während Tadzio »mit den Beinen im Schaum schlagend, hintübergeworfenen Kopfes durch die Flut« (ebd., S. 539) springt, und während die Satyrn »heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süß und wild zugleich, wie kein jemals erhörter« (ebd., S. 583), wird Tadzio von seiner Reisegesellschaft gerufen mit seinem Namen, »der den Strand beinahe wie eine Losung beherrschte und, mit seinen weichen Mitlauten, seinem gezogenen u-Ruf am Ende, etwas zugleich Süßes und Wildes hatte« (ebd., S. 539). Diese »Losung« wird von den Bacchen angesichts des Phallus »zügellos« »[ge]heult[]« (ebd., S. 583). Aus dem Rauschen erwächst die Musik und die Musik wird zu »Lärm«, »Geheul«, »Wahnsinn« (ebd., S. 583). Insofern liefern beide Stellen eine Reflexion auf die Geburt der Form aus dem Rauschen, einer Form, die in Wahnsinn bzw. Unfähigkeit umschlagen kann. Die im Text beschriebene Dynamik ist anschlussfähig an Überlegungen von Michel Serres, der im Rückgriff auf die Figur der Venus Anadyomene das Rauschen als die Grundlage jeder Formgebung fokussiert. Vgl. dazu Michel Serres: Genesis. Translated by Geneviève James and James Nielson. Ann Arbor 1995. Vgl. zur Herstellung der Verbindung von Serres und Mann auch die Einführung von Sebastian Goth: »Introduction. Venus Anadyomene. The Birth of Art« zu der Tagung *Venus as Muse. Figurations of the Creative* vom 18.–20.01.2012 am IK Morphomata in Köln.

dabei, »daß Eros im Worte sei«. ⁷⁰ Zu den Traumvisionen des Schriftstellers, die als tropische Visionen stets metaphorische Operationen darstellen, die Erotisches verhüllen, wird hier ein Kommentar geliefert, der alle Phantasien als Vorstellungen des Dichters klassifiziert.

Denn es sind nicht nur die erotischen, gleichsam wilden Passagen, die als Träume Aschenbachs markiert werden: An einer Zisterne in Venedig formt er Worte, die »sein halb schlummerndes *Hirn* an seltsamer *Traumlogik* hervorbrachte«, ⁷¹ und die eine Bearbeitung von Manns Quellen, von Platons *Phaidros* und Georg Lukács Aufsatz *Sehnsucht und Form* darstellen. Manns Technik des »höhere[n] Abschreiben[s]« ⁷² wird hier also dezidiert als Traum der Dichterfigur Gustav von Aschenbach zugewiesen. Damit soll nicht gesagt werden, dass es sich dabei um die gleichen Figuren handelt, aber dem Schriftsteller Aschenbach werden Attribute der Autorinstanz und dichterische Qualitäten zugewiesen, er ist der Bildungsbürger, der sich aus seinem Lektürematerial die Reise erdichtet und damit auch »er[-]lesene Prosa« schreibt, also solche, die zusammen-gelesen wird. ⁷³ Aschenbachs Traum wäre damit in der Erzählung zwar als Ausdruck einer Schaffenskrise markiert, nämlich als Mittagsschlaf, der sich an die Schreibblockade anschließt, er konstruiert jedoch zugleich eine große schriftstellerische Phantasie, den Traum als Dichtung und ein Dichten aus dem Impuls heraus. Die Infektion selber sorgt für eine Textur, die Aschenbachs Schreiben spiegelt; deren Vervielfältigung und stets neu ansetzende Inspiration verschränkt zwei im Text dargestellte Kreativitätsphantasmen: Das impulsive Dichten wird qua Infektion zu einem Vorgang von »aberhundert Einzelinspirationen«.

70 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 556.

71 Ebd., S. 588 (Hervorhebung B. M.).

72 Thomas Mann: Brief an Theodor W. Adorno (30.12.1945). In: Thomas Mann: Briefe. 1937–1947. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a. M. 1963, S. 469–472, hier S. 470.

73 Hier lässt sich die These von Dietrich Boschung aus diesem Band anschließen, der zeigt, dass das Hadrian-Antinoos-Verhältnis auf Aschenbach und Tadzio stimmiger abzubilden ist als die hinzugezogenen literarischen (von Ovid oder Kleist übernommenen) Verweise. Es lässt sich von einer Deckfigur der Erzählerfigur resp. Aschenbachs sprechen, die/der die Sexualität des Verhältnisses durch die Aufbietung hochkultureller Versatzstücke zu nobilitieren versucht. Dass dies Fehllektüren sind, dass etwa nicht der Jüngling, sondern vielmehr der Alte stirbt, kann Boschung ebenfalls zeigen.

FAZIT

Die Geschichte liefert drei miteinander verschränkte Narrative: die Schreibblockade, den Schlafentzug und die Reisebeschreibung. Die beiden letzten Narrative lassen sich als Ausformulierungen von Krankheits-symptomen der Cholera lesen. Diese werden immer weiter angereichert durch Manns Technik der Metaphorisierung der Krankheit. Dadurch werden Schreiben und Erotik (»Eros im Wort«) ebenso miteinander in Verbindung gebracht wie Erotik und Krankheit (Tadzio als sowohl »Bleichsüchtiger« wie »fremde[r] Gott« der Cholera) und Krankheit und Schreiben (die Symptome der Cholera sind Dichtervisionen). Es handelt sich dabei um ein spezifisches Merkmal Mann'scher leitmotivischer Prosa in seiner Funktion als Metaphorisierungsprozedur. Diese Prozesse sind anschließbar an Textverfahren der Klassischen Moderne. Ein Impuls von Thomas Manns Schreiben scheint diese Verquickung von Krankheit, Erotik und Schreiben zu sein. Sie lässt sich sowohl in der dargestellten Schreibszenen im Text erkennen als auch in dem Tagebucheintrag als Schnittstelle zwischen Leben und Literatur. Aufgrund dieser Verknüpfung lässt sich darauf schließen, dass kranke Körper – und Krankheit allgemein – dem Dichter Mann eine wichtige Inspirationsquelle für sein Schreiben bieten.

Man kann die Konstellation des Schreibers, der den kranken Körper als Schreibobjekt und Schreiben Anlass nimmt, im Text finden. Neben Aschenbach lässt sich nämlich noch eine weitere Schreiberfigur identifizieren, »ein ziegenbärtiger Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors«, der Aschenbach ein Billet ausstellt »und die Feder in den breiigen Restinhalt eines schräg geneigten Tintenfassess [stößt]« und dann wieder »aufs neue [schreibt]«. Diese Figur, die in einer »höhlenartigen, künstlich erleuchteten Kojen des inneren Raumes« sitzt, ist für die Unterhaltung zuständig, er persifliert Aschenbachs Reiseziel, indem er es lobt: »Ah, Venedig! Eine herrliche Stadt. Eine Stadt von unwiderstehlicher Anziehungskraft für den Gebildeten, ihrer Geschichte sowohl wie ihrer gegenwärtigen Reize wegen! [...] Gute Unterhaltung, mein Herr! [...] Es ist mir eine Ehre, sie zu befördern ... Meine Herren!«⁷⁴ Diese Figur, die im »Inneren« und damit gewissermaßen auch im Zentrum sitzt, lässt sich ebenfalls als ein Autor der Geschichte lesen, als eine Autorfiguration, die in der Phantasie des Schriftstellers Aschen-

74 Ebd., S. 517.

bach erscheint und den Akt des Schreibens evoziert. Damit wird die Reise nach Venedig aber implizit als erschriebene Geschichte und als Unterhaltungsgeschichte markiert und also als ein Werk der Dichtung. Möglicherweise ist die Schreiberfigur eine Parodie Thomas Manns, der sich im Text selber positioniert, Aschenbachs Reise persifliert und als Schriftsteller entwirft, der Humor und Witz in der Auseinandersetzung mit der Krankheit entwickelt.

THOMAS RÜTTEN

VON GRÜNWARENHÄNDLERINNEN UND SCHIFFERKNECHTEN: NEUES ZUR CHOLERA IN THOMAS MANNS *DER TOD IN VENEDIG*

Am 24. Mai 1911 trafen Thomas und Katia Mann in Venedig ein.¹ Sie kamen von der adriatischen Insel Brioni, wo es ihnen nicht sonderlich gefallen hatte,² um wenigstens die verbleibenden Wochen ihres Urlaubs in der bewährten Kur- und Erholungslandschaft auf dem Lido³ im luxuriösen Ambiente des 1900 errichteten Hôtel des Bains und in unmittel-

1 Dieses Datum ergibt sich aus einer Analyse der Kurlisten der *Brioni Insel-Zeitung*, Eintragungen im Tagebuch Hedwig Pringsheims, die vom Postverkehr zwischen der verreisten Tochter und ihrer Mutter handeln, sowie der in den Arbeitsnotizen Thomas Manns festgehaltenen Eckdaten der fiktiven Reise Gustav von Aschenbachs. Vgl. Thomas Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004. Hrsg. von Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2005, S. 125–170, hier S. 132–136; Ders.: Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice*. In: Gesnerus 66 (2009), S. 256–287, hier S. 258–262.

2 Zur Urlaubszeit, die die Manns auf Brioni verbrachten, vgl. Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 130–32 und 137–141 sowie Rütten: Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice* (wie Anm. 1), S. 258–265. Zum ersten Urlaubsziel der Manns auf ihrer Reise im Frühjahr 1911 vgl. Heinz Waldhuber und Katrin Kruse: Aristokratischer Chic auf der Insel Brioni 1893–1919. Wien u. a. 2006.

3 Die gesundheitsfördernde Wirkung eines Aufenthalts auf dem Lido wurde zur Entstehungszeit der Novelle ausdrücklich propagiert. Vgl. Johannes Werner: Venedig und Lido als Klimakurort und Seebad vom Standpunkt des Arztes. Berlin 1912.

barer Nähe der von den Manns überaus geschätzten Altstadt Venedigs zu verbringen.

Dieser Ferienaufenthalt inspirierte den Dichter zur Abfassung seiner Novelle *Der Tod in Venedig*, die ein Stück Weltliteratur wurde.⁴ Wie der Dichter reist der Protagonist Gustav von Aschenbach von München über Pola nach Venedig, wie der Dichter wohnt er auf dem Lido in einem der damals begehrtesten Etablissements, verguckt er sich in einen polnischen Knaben, unternimmt er einen scheiternden Fluchtversuch, erfährt er ein Venedig im Ausnahmezustand, riecht Desinfektionsmittel, liest Posteranschläge der Stadtverwaltung und beunruhigende Zeitungsmeldungen, hört und bedenkt Gerüchte und Dementi. Wie der Dichter findet er Aufklärung in einem englischen Reisebüro an der Piazzetta, aber im Unterschied zum Dichter gelingt ihm nicht der Absprung aus der Stadt, die Überwindung seiner verzehrenden Leidenschaft, nimmt er den eigenen Tod und womöglich den anderer in Kauf.

Man kann nun, etwa mit den Poststrukturalisten, den Standpunkt vertreten, dass der von Thomas, Katia und Erika Mann immer wieder betonte autobiographische Hintergrund der Novelle⁵ in dem Augenblick hinfällig und irrelevant wird, in dem das Werk vollendet wurde, in dem also die empirischen Daten ganz und gar von der künstlerischen Komposition absorbiert, ins Fiktionale transponiert und sprachlich auskomponiert wurden. Und ist, um diese Argumentation zuzuspitzen, die Entbundenheit literarischer Werke von ihren raumzeitlichen Entstehungskordinaten und damit auch die Dissoziierung des Werks von seinem Autor nicht gerade ein Signum von Weltliteratur, die eben deswegen das Zeug hat, auch nach hundert Jahren noch breite Leserkreise zu finden und Schriftsteller, bildende Künstler, Komponisten und Filmmacher zum Werkschaffen zu inspirieren, weil sie über Raum und Zeit erhaben ist? Ein solches ideologieverdächtiges Argument verkennt, dass sich jeder fiktionale Text raumzeitlichen Entstehungsbedingungen

4 Für das Prädikat ›Weltliteratur‹ sprechen nicht nur die Verkaufszahlen und die Zahl der Übersetzungen, die die Novelle erfuhr, sondern auch die unübersehbare Forschungsliteratur, die sie nach sich zog. Vgl. Ellis Shookman: Thomas Mann's *Death in Venice*. A Novella and Its Critics, New York 2003. Zur Rezeption der Novelle vgl. auch Thomas Mann: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 381–392.

5 Vgl. Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 166 und Anm. 101.

verdankt und – auch – im historischen Horizont seiner Entstehungszeit gelesen werden kann. Die Rekonstruktion solcher Horizonte biographischer, sozial- und ideengeschichtlicher sowie diskursiver Art bereichert das Textverständnis, solange sie *ein* Element im Vollzug der Lektüre bleibt, *einer* Stimme in einer vornehmlich aus Mythologie, Philosophie und Ästhetik gewobenen Polyphonie im untersuchten Werk nachgeht, *eine* in der hochgradig komplexen künstlerischen Komposition relativierte Referentialisierungsoption bleibt.⁶

Werfen wir also unter diesem Vorbehalt einen Blick in jenes Venedig, das Thomas und Katia Mann am 24. Mai 1911 antrafen, und sammeln die Spuren, die diese Begegnung in der Novelle hinterlassen hat.⁷ Da

6 Darüber hinaus ließe sich diskutieren, ob das von Thomas Mann verwendete Vokabular ohne Berücksichtigung der raumzeitlichen und damit auch kulturell-sprachlichen Entstehungsbedingungen der Novelle verständlich wäre und schon auf dieser sprachlichen Basalebene einer ahistorischen Deutung überhaupt zugänglich ist. Erinnerung sei an Worte wie »Porto«, »die neuen Fundamente«, die »öffentlichen Gärten«, »Grünwarenhändlerin«, »Schifferknecht«, »Barke«, die ohne die topographischen Verhältnisse Venedigs (*fondamenta nuove, giardini pubblici*), Bedeutungsnuancen des venezianischen Dialekts (*porto* = Laguneneinfahrt) und italienische Boots- und Berufsbezeichnungen (*barca, fruttivendolo, facchino di marittima*) leicht missverstanden oder überlesen werden.

7 Einige dieser Spuren sind bereits in früheren (medizin-)historischen und literaturgeschichtlichen Publikationen gesammelt und diskutiert worden. Vgl. Frank M. Snowden: *Naples in the Time of Cholera 1884–1911*. Cambridge 1995, S. 348–49; Giulio Zorzanello: *Ancora su d'Annunzio e Molmenti. Note su Maurice Barrès, Thomas Mann e il colera a Venezia nel 1911*. In: *Ateneo Veneto* 182 (1996), S. 175–198; Reinhard Pabst: *Thomas Mann in Venedig. Eine Spurensuche*. Frankfurt a. M. und Leipzig 2004; Rütten: *Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig** (wie Anm. 1); Rütten: *Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice** (wie Anm. 1). Inzwischen konnte der Verfasser bislang ungenutzte Archivalien sowie übersehene Druckschriften zum Thema lokalisieren. Dank gebührt in diesem Zusammenhang dem Direktor des Archivio di Stato di Venezia Dr. Raffaele Santoro und seinen Mitarbeitern, allen voran Dr. Andrea Pelizza und Giovanni Caniato, Dr. Carlo Urbani vom Istituto Veneto, den Mitarbeitern des Archivio Storico del Comune di Venezia sowie Dr. Aldo R. Ricci vom Archivio Centrale dello Stato in Rom. Die Hoffnung, einschlägige Akten im Archiv der venezianischen Präfektur zu finden, hat sich zerschlagen. Sie befanden sich weder unter den Akten aus dem Jahre 1911, die 1933 vom Archivio di Stato übernommen wurden, noch scheinen sie nach brieflicher Mitteilung von

waren zunächst einmal die Feierlichkeiten zur 50-Jahr-Feier des italienischen Königreichs und der Krönung Emmanuels II. zu dessen Souverän, womit das Risorgimento, die nationale Unabhängigkeitsbewegung, zu einem Höhepunkt gelangt war.⁸ Dieses Großereignis in der Geschichte des italienischen Nationalstaates aus dem Jahre 1861 sollte im Frühjahr 1911 gebührend gefeiert werden. Die Vorbereitungen dazu liefen bereits seit Jahren und kamen im Mai 1911 auf Hochtouren. Dabei ging es nicht nur um die Errichtung des römischen Nationaldenkmals für Vittorio Emanuele II., den »Vater des Vaterlandes«, wie die Zeitungen ihn apostrophierten, dessen Enthüllung für den 04. Juni des Jahres mit einem veritablen Staatsakt anberaumt war.⁹ Es ging auch um eine die Feierlichkeiten begleitende gigantische Ausstellung, in der sich die Regionen des Landes präsentieren konnten. Um den Pavillon, der Venedig und das Veneto bei dieser Ausstellung repräsentieren sollte, kümmerte sich das regionale Komitee des Veneto für die Gedenkfeierlichkeiten des Jahres 1911 in Rom (*Comitato regionale veneto per le feste commemorative del 1911 in Roma*), dessen Präsident kein geringerer als der langjährige Bürgermeister von Venedig, Filippo Grimani (1850–1921), war.¹⁰ Dieses

Dr. Raffaele Santoro vom 27.05.2013 in der Forschern unzugänglichen Dependence des venezianischen Archivio di Stato (sede sussidiaria) auf der Giudecca verblieben zu sein. Für Spezialauskünfte danke ich Petra Schaefer, Dr. Anne Oommen-Halbach, Dr. Federico Santangelo und Norbert Carls, für die sorgfältige Lektorierung dieses Aufsatzes Björn Moll und für kritische Einsprüche Ernst Braches.

8 Zur Einführung ins Risorgimento vgl. Francesco Agnoli: *Breve storia del Risorgimento*. Chieti 2012.

9 Von den zahlreichen Pressestimmen zu diesem Ereignis, das 200.000 Besucher nach Rom lockte, vgl. exemplarisch [Correspondent]: *The Victor Emmanuel Monument. Unveiling by the King*. In: *The Times* (05.06.1911), S. 5; [Korrespondent]: *Der italienische Nationalfeiertag*. In: *Vossische Zeitung* 271 (06.06.1911), [o. S.].

10 Vgl. *Esposizione di Roma. Mostre delle Regioni. Il padiglione Veneto 1911* (Venedig, Archivio di Stato, Fondo Grimani da Lucca, SIN, bursa 13). Zu der internationalen Kunstleistungsschau, die im Valle Giulia nahe der Villa Borghese in Rom anlässlich des Nationaljubiläums gezeigt wurde, vgl. auch Vittorio Pica: *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*. Bergamo 1911. Zu Grimani vgl. Michele Gottardi: s. v. »Grimani, Filippo«. In: *Dizionario biografico degli Italiani*. Bd. 59: Graziano – Grossi Gondi. Hrsg. von dem Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom, unter Mitarbeit von Hélène Angiolibi, Mario Caravale und Fiorella Bartocchini. Rom 2003, S. 610–613.

Komitee war bereits im Vorjahr gebildet worden und hatte auf 3175 m² Ausstellungsfläche ein Venedigbild inszeniert, das bei Besuchern aus dem In- und Ausland keinen Zweifel an der kulturgeschichtlichen Ausnahmestellung dieses Fleckchens Erde lassen konnte. Schon die Fassade des Pavillons, die die Loggia di Candia evozierte,¹¹ also den berühmten Palazzo, den die Venezianer unter ihrem Architekten und Festungsbaumeister Michele Sammicheli (1484–1559) im Herzen der kretischen Stadt Candia, dem heutigen Heraklion, als Ikone der Vormacht- und Vorrangstellung ihrer Republik in der Levante errichtet und den die inzwischen unabhängigen Kreter 1904 abgerissen hatten, lenkte den Blick auf das, was in einzelnen Sälen des Pavillons weiter ausgeführt wurde: Geschichte, Kunst, Seefahrt, Macht, kurzum die »gloria di Venezia«, so der Name eines der Ausstellungsräume in jenem Pavillon.¹² Solche Selbstdarstellung und –inszenierung diente selbstredend auch aktuellen politischen Interessen. Denken wir nur an die Agadirkrise und die drohenden Kriegshandlungen in Libyen, also an die »gefahrrohende Miene«,¹³ die das in der Novelle durch zwei Punkte verschwiegene Jahr des 20. Jahrhunderts machte.¹⁴

Was Grimani und die Seinen in Rom inszenierten, reproduzierten und idealisierten, war die Stadt der Kunstsammlungen, des erlesenen Kunsthandwerks, der überlegenen Seefahrt und des Bootsbaus, der Kunst gewordenen Liebe und staatsmännischen Klugheit, des guten Geschmacks und der religiös verankerten, rituell geregelten und ästhetisch verfeinerten Lebenssitten.¹⁵ Hierin sollte Venedigs gewichtiger Beitrag zur italienischen Nation liegen, deren Zivilisiertheit, Kultiviertheit und Einigkeit es 1911 zu feiern galt. Als die Manns in Venedig eintrafen, war

11 Vgl. Federico Berchet: La loggia di Candia. Venedig 1901. Zum Portico della Loggia di Candia im venezianischen Pavillon vgl. Esposizione di Roma (wie Anm. 10), S. 6.

12 Esposizione di Roma (wie Anm. 10), S. 14.

13 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 501.

14 Jean Claude Allain: Agadir 1911. Une crise impérialiste en Europe pour la conquête du Maroc, Paris 1976; Thomas Mayer: »Endlich eine Tat, eine befreiende Tat ...«. Alfred von Kiderlen-Wächters Panthersprung nach Agadir unter dem Druck der öffentlichen Meinung, Husum 1996.

15 So ließe sich die Programmatik des venezianischen Beitrags zum Pavillon des Veneto ultrakurz zusammenfassen. Für weitere Einzelheiten vgl.

der venezianische Pavillon zwar bereits von König Vittorio Emanuele III. in Rom eingeweiht worden, aber die venezianischen Honoratioren fieberten einer weiteren Woche von Festansprachen, Empfängen, Ohren-, Augen- und Gaumenschmaus in der *urbs aeterna* entgegen, deren Höhepunkt besagte Einweihung des Nationaldenkmals für Vittorio Emanuele II. am 4. Juni war. Die Einladungen und Reisefahrscheine hatte man bereits in der Tasche. In gut einer Woche sollte es losgehen. Obwohl Thomas Mann weder das Jubiläum noch die dazugehörige Ausstellung in seiner Novelle erwähnt,¹⁶ erscheint das von ihm literarisch gezeichnete Venedigbild geradezu eine Kontrafaktur zu dem behördlicherseits konzipierten und in der Tagespresse unübersehbar propagierten Venedigbild zu sein. Thomas Mann stellt dem Mythos einer urgesunden, hochzivilisierten, fortschrittlichen Stadt ein, wie sich zeigen wird, hochrealistisches Abbild des kranken, kriminellen, schmutzigen Venedigs entgegen, als ob er immun gewesen wäre gegen die Propaganda, der er sich während seines Aufenthalts ausgesetzt sah.

Der zweite *talk of the town*, den die Manns ohne Zweifel aufschnappten, betraf die Hygiene. Seit 1897 hatte die Kommune Venedigs verstärkte Anstrengungen unternommen, die hygienischen Verhältnisse in der Stadt zu verbessern.¹⁷ Das Krankenhaus für Infektionskranke, das man

Esposizione di Roma (wie Anm. 10), S. 5 f. (Portico della Loggia di Candia), S. 9 (Sala delle arti), S. 9 f. (La stanza di Sant'Orsola), S. 12 f. (Sala della »Nave«), S. 14 (Sala della gloria).

16 Thomas Mann bzw. der Reisebüroangestellte in seiner Novelle erwähnt indes eine »kürzlich eröffnete Gemäldeausstellung in den öffentlichen Gärten« (Mann: Der Tod in Venedig, wie Anm. 13, S. 579), auf die die Behörden in ihrem Krisenmanagement der Choleraseuche Rücksicht nahmen. Bislang ist nicht gelungen, auch in dieser Bemerkung ein Realitätspartikel nachzuweisen. Die einzige Ausstellung, die sich für den fraglichen Zeitraum eruieren ließ, wurde am 23.04.1911 eröffnet, aber in Ca' Pesaro, nicht in den Giardini Pubblici gezeigt. Vgl. Catalogo della mostra di primavera 1911. Città di Venezia. Opera Bevilacqua La Masa. Esposizione permanente d'arte e d'industrie veneziane. Venedig 1911. Die in den Giardini Pubblici stattfindende Biennale war mit Rücksicht auf das Jubiläum von 1911 auf das Jahr 1910 vorverlegt worden. Vgl. Jan Andreas May: La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948. Berlin 2009, S. 72 f.

17 Zu diesem Absatz vgl., soweit nicht andere Literaturhinweise gegeben werden, die Druckfahne eines mit »Sette anni di amministrazione dei partiti conservatori« überschriebenen 8-seitigen Textes (Venedig, Archivio di

auf der Insel S. Maria delle Grazie errichtet hatte, war mit einer Dampf-wäscherei und einem Desinfektionsofen versehen worden.¹⁸ Eine medizinisch-chirurgische Wache (*Guardia medico-chirurgica*) ward unter der Aufsicht des Hygieneamtes gebildet. Hygieniker wie Raffaele Vivante¹⁹ hatten Untersuchungen angestellt, ob das Entleeren der Senkgruben, in denen menschliche Fäkalien gesammelt wurden, in die Kanäle der Stadt Gesundheitsgefahren mit sich brächte – eine Hypothese, die seine Untersuchungen angeblich falsifizierten.²⁰ Man hatte öffentliche Toiletten in vier Stadtvierteln installiert und Hygieneunterricht in einigen Schulen eingeführt. Pflegepersonal war im Hygieneamt in die Kunst des Desinfizierens eingeführt, das Personal in diesem Amt aufgestockt und zwei Spezialboote zum Krankenhaustransport von Infektiösen waren bewilligt worden. Auf dem Lido hatte man eine Trinkwasserzisterne gebaut, die vom Festland nach Venedig verlaufende Wasserleitung war zum Lido verlängert worden. Die Hygiene auf den Straßen Venedigs war ebenso untersucht worden²¹ wie Möglichkeiten, die Stadt malariafrei zu machen.²² 1904 hatte Vivante eine Studie zur Tuberkulose in Venedig veröffentlicht,²³ 1907 hatte er anlässlich eines Hygienekongresses in Berlin verschiedene Hygieneämter in Deutschland besucht.²⁴ Und soeben war eine weitere Studie von Vivante, inzwischen Leiter des venezianischen Hygieneamtes, erschienen, die auf 7653 Visitationen venezianischer Be-

Stato, Fondo Grimani da Lucca, SIN, bursa 18), der wohl aus dem Jahr 1902 stammt.

18 1911 diente dieses Krankenhaus primär der Unterbringung von Tuberkulosekranken und war dem Ospedale Civile als »istituto dipendente« unterstellt.

19 Zu Vivante vgl. Paola Somma: L'attività di Raffaele Vivante al comune di Venezia nella prima metà del secolo. In: Storia urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna 5/14 (1981), S. 213–231.

20 Vgl. Enrico Filippo Trois und Raffaele Vivante: Ricerche sull'inquinazione dei rivi e canali veneziani in rapporto alla fognatura della città. Venedig 1898.

21 Vgl. Raffaele Vivante: L'igiene stradale a Venezia, Venedig 1900.

22 Vgl. Raffaele Vivante: La malaria a Venezia. Venedig 1902.

23 Vgl. Raffaele Vivante: La tubercolosi polmonare in Venezia. Venedig 1904.

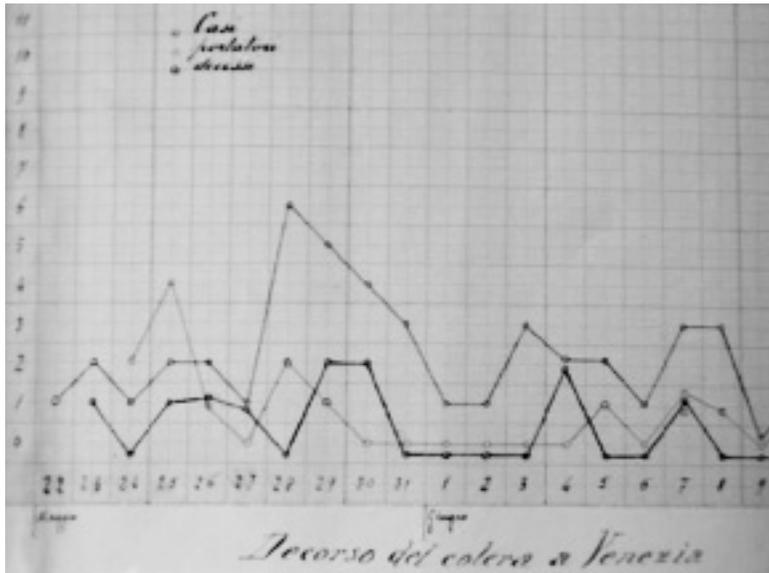
24 Vgl. Raffaele Vivante: Visita ad alcune istituzioni igienico sanitarie tedesche fatta in occasione del 14. Congresso internazionale d'igiene e demografia tenutosi in Berlino dal 22 al 30 settembre 1907 – relazione. Venedig 1908.

hausungen beruhte und deren hygienischen Status dokumentierte.²⁵ Venedig empfahl sich im Jahr 1911, dem Jahr der grossen Dresdner Hygieneausstellung,²⁶ als ein Ort, an dem die Hygiene, die Lehre von der Krankheitsverhütung und Gesundheitsförderung, groß geschrieben wurde und von exzellenten Fachvertretern nach dem neuesten Stand der Forschung vertreten und implementiert wurde. Aber wieder scheint Thomas Mann während seines Kurzurlaubs einem anderen Venedig be-

25 Vgl. Raffaele Vivante: Il problema delle abitazioni di Venezia. Venedig 1910. Vgl. auch die Rezension [o. V.]: Inchiesta sulle abitazioni di Venezia. In: Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia 5 (1911), S. 15–17. Ich danke Dr. Carlo Urbani vom Istituto Veneto für den Hinweis auf diese Zeitschrift, die sich als zentrale und von der Thomas-Mann-Forschung bislang übersehene Quelle für das in diesem Aufsatz diskutierte Thema erwies.

26 Diese Ausstellung öffnete am 06.05.1911 ihre Tore in der sächsischen Residenzstadt. Bis zum Herbst sollte sie etwa 5,5 Millionen Besucher aus aller Welt mit ihren Körpern und deren Schutz vor lebensverkürzenden Feinden wie Bakterien, Alkohol, Bewegungs- und Lichtmangel, Luft- und Wasserverschmutzung vertraut machen. Auf über 75.000 m² wurden im sogenannten ›Königlichen Großen Garten‹ zwischen Lennéstraße und Albrechtstraße bzw. Hauptallee mehr als 100 weißschimmernde Pavillons und Sternpaläste mit grünen Dächern errichtet, in denen die Hygienebewegung (einschließlich der Rassenhygiene) ein globales Augenfest inszenierte. Die Pavillons beherbergten nicht nur museumspädagogisch raffiniert kreierte, platzierte und inszenierte Präparate und Exponate, sondern auch den Kongressaal, den Hauptsaal, den Vortragssaal, den Bankettsaal und diverse Restaurants. Es gab Bühnen für Theateraufführungen, Kaffeehäuser, Rennbahnen, Tennisplätze, ein Wellenbad. Einen Überblick über die Ausstellung und deren überaus positives Presseecho gibt eine Broschüre, die im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, unter der Signatur Sächsisches Ministerium für Volksbildung, DHM Inv. Nr. K 1017, Nr. 83 aufbewahrt wird. Vgl. auch die beiden folgenden Zeitzeugenberichte: Germanus Flaton: Psychiatrisches von der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911. In: Irrenpflege 15 (1911/12), S. 215–218; Hans Pfeleiderer: Streifzüge durch die Hygiene-Ausstellung in Dresden. In: Medizinisches Korrespondenzblatt für Württemberg 82 (1912), S. 217–220, 237–240, 253–255, 273–275. Siehe auch Christine Brecht: Das Publikum belehren – Wissenschaft zelebrieren. In: Strategien der Kausalität. Konzepte der Krankheitsverursachung im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Christoph Gradmann. Pfaffenweiler 1999, S. 53–76. Zu Karl August Lingner, dem Spiritus Rector dieser Ausstellung, vgl. Ulf-Norbert Funke: Karl August Lingner. Leben und Werk eines gemeinnützigen Großindustriellen. Dresden 1996.

gegnert zu sein. In seinem Venedig, der »schmeichlerische[n] und verdächtige[n] Schöne[n], [...] halb Märchen, halb Fremdenfalle«,²⁷ regieren Schmutz und Gestank, grassieren Krankheiten, leidet die Gesundheit. Dem Mythos von der mit den Segnungen der Hygiene versehenen Stadt setzt er die Wirklichkeit einer von einer tödlichen Seuche heimgesuchten Stadt entgegen.



1 Cholera in Venedig: Morbidität und Mortalität vom 22.05.–09.06.1911.

Und diese Seuche ist es vor allem, die die Gemüter bewegte, als das Ehepaar Mann in Venedig eintraf. Die Cholera, die bereits seit längerem in südlicheren Landesteilen wie Apulien, Kampanien und Sizilien grassierte,²⁸ war am 22. Mai trotz aller Präventivmaßnahmen auch in Venedig ausgebrochen (Abb. 1).

Eine Wäscherin, die sich am Vortag, einem Sonntag, um die Wäsche aus einer Kaserne gekümmert hatte, war vor den Toren der Scuola di Belle

²⁷ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 567.

²⁸ Vgl. Georg Stricker: *Abhandlungen aus der Seuchengeschichte und Seuchenlehre*. Bd. 2: *Die Cholera*. Gießen 1912; Paolo Preto: *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*. Bari 1987, vor allem die Seiten 121–253 und 287–318; Snowden: *Naples in the Time of Cholera 1884–1911* (wie Anm. 7); Eugenia Tognotti: *Il mostro asiatico. Storia del colera in Italia*. Bari 2000.

Arti zusammengebrochen.²⁹ Mit diesem »caso violentissimo«³⁰ war die Cholera in ihrer virulentesten Form, der *cholera sicca*, wie mit einem Paukenschlag ausgebrochen, zudem in aller Öffentlichkeit.³⁰

Am darauffolgenden Tag (23.05.) traten nicht nur zwei weitere Cholerafälle auf, wie man an der mittleren Linie in dem als Abbildung 1 reproduzierten Liniendiagramm erkennt, sondern es kam auch zum ersten Todesfall (vgl. die untere Linie ebenda). Ganz überraschend war der Einzugs der Cholera nicht gewesen. Am 19. Mai z. B. hatte das Militärhospital beim Hygieneamt nachgefragt, wie denn mit cholera-kranken Militärangehörigen im Bedarfsfall zu verfahren sei.³¹ Der Ärzterein

29 Vgl. Raffaele Vivante: Brevi note sull'epidemia colerica in Venezia del 1911. Venedig 1911, S. 3 [Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preventive contro il colera IV, 2, 19, 1910 sowie Rom, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Sanità, 1882–1915, b. 229, fasc. Rapporti dei Prefetti 1910–1913, sottofasc. Venezia]: »Il primo caso di colera si accertava il 22 di Maggio in una lavanderia della lavanderia a vapore De Prà; il giorno successivo, in località molto distante dalla prima si accertava il secondo, in cui non si riusciva a stabilire che un rapporto molto lontano col caso precedente, e al quale nella giornata stessa ne seguiva un terzo in cui quel legame veniva assolutamente amancare«. Eine Kopie dieses auf S. 32 handschriftlich von Vivante und Antonio Garioni, dem Assessore all'Igiene, unterzeichneten maschinenschriftlichen Berichts, dessen Anhänge auch einen handschriftlich unterzeichneten Bericht des Direktors des medizinischen Labors (42–49) enthalten, wird auch in Rom aufbewahrt. Eine überarbeitete Fassung der Brevi note Vivantes erschien erst 1917. Vgl. Raffaele Vivante: Note del Prof. R. Vivante (Direttore dell'Ufficio) sull'epidemia colerica del 1911. In: L'Igiene moderna 10 (1917), S. 65–76. Vgl. auch Zorzanello: Ancora su d'Annunzio e Molmenti (wie Anm. 7), S. 186; Viola Carini Venturini: Il colera a Venezia In: La geografia delle epidemie di colera in Italia. Considerazioni storiche e medico-sociali. Raccolta dei contributi. Simposio. Croce di Magara, Spezzano Piccolo (Cosenza). 19 ottobre 2002. Bd. 3. Hrsg. von Antonio Tagarelli und Anna Piro. Mangone 2002, S. 1145–1171. Siehe auch Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 143 f.; Rütten: Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice* (wie Anm. 1), S. 266.

30 Amedeo Nasalli Rocca: Memorie di un prefetto. Compilate sull'originale e pubblicate a cura di Carlo Trionfi. Rom 1946, S. 283.

31 Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preventive contro il colera IV, 2, 19, 1910. Grimani ließ mit Schreiben vom 26.05. wissen, dass das Gebäude der Caserma di S. Cosmo auf der Giudecca vorübergehend zur Verfügung gestellt werde. Vgl. ebenda.

hatte in seiner Sitzung vom 18.05.1911 Fortbildungsveranstaltungen in Sachen Cholera beschlossen, die am 15. Juni beginnen sollten.³² Nun, da das Sterben in der Stadt wirklich begonnen hatte, herrschte akuter Handlungsbedarf. Neunzehn Bezirksärzte (*medici circondarii*) wurden von Raffaele Vivante für 17.00 Uhr zur Besprechung ins Hygieneamt bestellt.³³ Am Gegenstand dieser Unterredung, deren Dringlichkeit auch durch ihre Vorverlegung von ursprünglich 18.00 Uhr auf 17.00 Uhr zum Ausdruck kommt, kann auch in Abwesenheit eines Gesprächsprotokolls kein Zweifel bestehen.

Am 24. *Mai*, dem Ankunftstag der Manns, an dem wieder ein Fall von Cholera auftrat und zwei subklinische Keimträger (*portatori*) entdeckt wurden, schickte Vivante einen Brief an den Präfekten Amedeo Nasalli Rocca, in dem er eine durch apulische Dampfschiffe infizierte Weißwäscherei als Herd der venezianischen Cholerafälle identifiziert zu haben glaubte und fortfuhr:

Ich kann daher nicht umhin, zutiefst zu bedauern, dass die leitenden Behörden diesen Dampfschiffen den Zugang zu unserem Hafen offen lassen konnten, ohne die nötigen Vorsichtsmaßnahmen zur

32 Projektiert wurde eine Serie von 14 Vorträgen, u. a. zur Klinik der Cholera (Prof. Vitali), zur anatomischen Pathologie der Cholera (Prof. Iona), zur Epidemiologie und Prophylaxe der Cholera (Prof. Vivante) sowie zur sanitätsärztlichen Kontrolle des Eisenbahnverkehrs im Hinblick auf die Cholera (Dr. Tomai). Vgl. das Sitzungsprotokoll der Versammlung vom 18.05.1911 der Associazione Medica della Città e Provincia im *Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 8 (1911), S. 141.

33 Handschriftliche Einladung von Raffaele Vivante an alle Bezirksärzte zu einer Besprechung ins Hygieneamt um 17.00 Uhr desselben Tages vom 23.05.1911 [Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia), *Colera Misure preventive contro il colera IV*, 2, 19, 1910]. Der Einladung ist eine handschriftliche Namensliste der Einzuladenden beigelegt. Mit Giuseppe Giomo, Umberto Toffoletto, Ermano Ongania, Guido Ancona, Ajace Sarcinelli, Gustavo Belzini, Tito Montanari, Antonio Busetto, Bernardino Tedesco, Antonio Tommasini, Francesco Ballavin und Ugone Menin finden sich darauf Namen, die auch in der Mitgliederliste der Associazione Medica Veneziana auftauchen. Vgl. das Mitgliederverzeichnis im *Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 7 (Juli 1911), S. 130. Man darf also annehmen, dass spätestens seit dieser Besprechung die Ärzteschaft Venedigs und des Veneto vom Ausbruch der Cholera Kenntnis hatte.

Ausschaltung einer so ernsten Gefahr für die öffentliche Gesundheit in dieser Region zu treffen; und so appelliere ich mit Nachdruck an die Stadtverwaltung [...], dass mit aller Dringlichkeit und Ernsthaftigkeit, die die Sache erfordert, die nötigen prophylaktischen Maßnahmen in Bezug auf besagte infizierte Zentren getroffen und umgesetzt werden, um die Gefahr einer neuen und längeren Invasion zu vermeiden. Sollte uns die Unterstützung solcher unverzichtbaren Präventivmaßnahmen, die im vergangenen Winter so streng durch die Königliche Regierung für die Herkunftshäfen der Fähren und Schiffe befohlen wurden, fehlen, sollten wir vielleicht die Verantwortung für eine weitere Verbreitung der Krankheit von uns weisen, und müssten uns auf Isolationsmaßnahmen beschränken.³⁴

Vivantes Forderung, die aus choleraverseuchten Gegenden in Venedig eintreffenden Schiffe und deren Besatzung erst sanitätsärztlich zu untersuchen, bevor man sie ankern und die Besatzung ausschiffen ließ, wurde unverzüglich umgesetzt, und als die *Manns* noch an demselben Tag eintrafen, wurde ihr Boot in der Laguneneinfahrt am Lido (*Porto di Lido*) zunächst sanitätsärztlich untersucht, bevor es über den Canale San Marco seine endgültige Ankerposition erreichte und die Fahrgäste ausgeschifft wurden. Jedenfalls legen eine solche Annahme die folgenden Zeilen des Erzählers nahe, die auf persönlich Erlebtes des Autors schließen lassen:

34 Nicht unterzeichneter Brief [von Raffaele Vivante] aus dem Hygieneamt an Amedeo Nasalli Rocca vom 24.05.1911 [Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia), Colera Misure Preventive Contro il Colera IV, 2, 19, 1910; Übersetzung T. R.]: »Non posso a meno pertanto di deplorare altamente che le autorità superiori abbiamo potuto lasciare libero accesso nel nostro porto a quei piroscafi, senza prendere le necessarie cautele per eliminare un così grave pericolo per la salute pubblica di questa regione; e faccio caldo appello allo S[ignoria] V[ostr]a Ill[ustrissima] [...], affinché con tutta l'urgenza e la severità che il caso richiede, vengono prese ed attuate le necessarie misure profilattiche riguardanti le provenienza da centri infetti sudditti ad evitare almeno il pericolo di nuove e più larghe invasioni. Ove ci manchi l'ausilio di queste indispensabili misure preventive che lo scorso inverno furono così severamente ordinate dal R. Governo per le provenienze ferroviarie e marittime, ci sarà forse declinare la responsabilità per diffondersi ulteriore del morbo, dovendoci limitare ai provvedimenti per l'isolamento«.

Da tauchte zur Rechten die flache Küste auf, Fischerboote belebten das Meer, die Bäderinsel erschien, der Dampfer ließ sie zur Linken, glitt verlangsamten Ganges durch den schmalen Port, der nach ihr benannt ist, und auf der Lagune, angesichts bunt armseliger Behausungen, hielt er ganz, da die Barke des Sanitätsdienstes erwartet werden mußte. Eine Stunde verging, bis sie erschien.³⁵

Sogar die vom Erzähler registrierte Wartezeit könnte damit zusammenhängen, dass solche Inspektionen erst an diesem Tag wieder eingeführt wurden. Und angesichts von Vivantes Briefwechsel mit Nasalli Rocca wird wahrscheinlich, dass es sich bei dem »betagten Fahrzeug italienischer Nationalität«,³⁶ das Gustav von Aschenbach von Pola nach Venedig bringt, um das apulische Schiff »Gallipoli« handelt, das aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Manns von Pola nach Venedig fuhr.³⁷

Auch wurde an jenem Tag ein Aushang vorbereitet, dessen Inhalt schon am nächsten Tag, Donnerstag, den 25. *Mai*, überall in der Stadt zu sehen und auch auf Seite drei der venezianischen Tageszeitung *Gazzetta di Venezia* nachzulesen war (Abb. 2).³⁸ Um jegliche »gastrointestinale

35 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 521.

36 Ebd., S. 517.

37 In einem Brief vom 27.05.1911 an Filippo Grimani [Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia), *Colera Misure preventive contro il colera IV*, 2, 19, 1910] schrieb Amedeo Nasalli Rocca, Giovanni Giolitti (der zu dieser Zeit Innenminister und Ministerpräsident war, in Ermangelung eines Gesundheitsministeriums auch für das Ressort Gesundheit und Hygiene zuständig war und engmaschig über die cholera-relevanten Vorgänge in Venedig auf dem Laufenden gehalten wurde) habe ihm geschrieben, Apulien sei cholerafrei und die Regierung hätte längst von sich aus die gewünschte Maßnahme angeordnet, wenn dem nicht so wäre. Eine Untersuchung der Gallipoli habe ergeben, dass die von Vivante aufgestellte Hypothese haltlos sei.

38 Vgl. *Gazzetta di Venezia* 169, 142 (25.05.1911), S. 3: »Allo scopo di evitare ogni ragione di malattie gastro intestinali si ricorda il disposto degli art. 119 del Regolamento Generale Sanitario 3 Febbraio 1901 e 47 e 48 del Regolamento locale d'Igiene che prescrivono: Art. 119 – È vietata la pesca di pesce, crostacei e molluschi in fossi di scolo, stagni o canali fortemente inquinati da materie luride e dovunque in vicinanza degli sbocchi delle fogne cittadine. Art. 47 – È vietato di lavare con acqua dei rivi o canali i crostacei cotti (granceole, garusoli). Art. 48 – È proibita la pesca nei rivi e canali della Città e ad una distanza inferiore a 100 metri da tutto il perimetro della città e delle isole. Tutto il pesce, crostacei e mulluschi [sic] pescati nelle condizioni



2 Gedruckter Anschlag vom 25.05.1911.

Erkrankung« zu vermeiden, so ließ Bürgermeister Grimani die Öffentlichkeit wissen, »sei es verboten, Fische, Krusten- und Weichtiere in stark verschmutzten Abflussgräben, Teichen oder Kanälen und in der Nähe der Mündungen der städtischen Kloaken zu fischen«. Es sei ferner verboten, gekochte Krustentiere mit dem Wasser der *rivi* und *canali* zu waschen, ferner das Fischen in den Wasseradern der Stadt und innerhalb einer Zone von 100 Metern um Stadt und Inseln. Bei Zuwiderhandlung werde die Ware beschlagnahmt und vernichtet. Die Sanitätswächter, Zoll- und Polizeibeamten seien mit der Überwachung der Durchführung genannter Maßnahmen beauftragt.

suesposte o lavati in acqua dei canali saranno sequestrati e distrutti. I Vigili Sanitari, gli Agenti Daziari e gli Agenti tutti della forza pubblica sono incaricati dell'esecuzione della sorveglianza delle presenti disposizioni.« Die Zeitungsmeldung fährt fort mit der Erinnerung, dass nach Artikel 50 der lokalen Hygienebestimmungen der Verkauf von Weichtieren zum rohen Verzehr (Austern, Muscheln, Sandklaffmuscheln mit dicker und dünner Schale, Kammuscheln wie *pettini* und *canestrelli*, Stabmuscheln) vom 25. Mai bis zum 15. Oktober 1911 verboten sei: »Si ricorda inoltre che, per l'art. 50 del Regolamento locale d'Igiene, è proibita dal 25 maggio al 15 ottobre la vendita di molluschi da mangiarsi crudi (ostriche, cape, caperozzoli di scorza grossa e sottile, pettini, canestrelli, cape lunghe etc.)«.

Thomas und Katia Mann werden diese Anschläge gesehen, verstanden und zumindest im Nachhinein durchschaut haben, denn in der Novelle heißt es:

An den Straßenecken hafteten gedruckte Anschläge, durch welche die Bevölkerung wegen gewisser Erkrankungen des gastrischen Systems, die bei dieser Witterung an der Tagesordnung seien, vor dem Genusse von Austern und Muscheln, auch vor dem Wasser der Kanäle stadtväterlich gewarnt wurde.³⁹

Thomas Mann münzte die in dem Erlass genannten »molluschi« (Weichtiere), womit im venezianischen Kontext in erster Linie Schalenweichtiere (*conchifera*) wie Muscheln (*cape*, also z. B. *caperozzoli* = gelbe Muscheln, Venusmuscheln, Sandklaffmuscheln; *canestrelli* = Kamm-Muscheln; *capelunghe* = Stabmuscheln; *peoci* = Miesmuscheln; *capesante* = Jakobsmuscheln) gemeint waren, und »crostacei« (Krustentiere), worunter im Veneto in erster Linie Garnelen (*gamberetti di mare*), Seekrebse (*masanette*) und Meerspinnen (*granseole*) zu verstehen sind, auf »Austern und Muscheln«. Diese im übrigen auch in der deutschsprachigen Presse jener Tage anzutreffende verkürzende Wiedergabe der »stadtväterlich[en]« Bestimmung mag als Zugeständnis an das deutschsprachige Lesepublikum und dessen Vorzugsmollusken aus der Klasse der Bivalvia gewertet werden.

Unterdessen forderte die Cholera ein weiteres Opfer, traten zwei Neuerkrankungen auf und wurden vier Keimträger identifiziert (vgl. Abb. 1).

Am 26. *Mai* starb wieder ein Cholerakranker, es gab zwei Neuerkrankungen und einen weiteren Keimträger (vgl. ebd.). Es mag der Tag gewesen sein, an dem die Manns der Stadt für kurze Zeit, vermutlich zwei oder drei Tage, den Rücken kehrten, um im Apennin dem Scirocco zu entkommen.⁴⁰ Auch am Wochenende nahm der Choleraausbruch seinen Lauf: Am 27. *Mai* starb ein Cholerakranker, eine weitere Neuerkrankung trat auf, am 28. *Mai* wurden zwei Neuerkrankungen und sechs klinisch gesunde Keimträger auffällig (vgl. ebd.).

³⁹ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 564.

⁴⁰ Vgl. Elisabeth Plessen und Monika Mann (Hrsgg.): *Katia Mann. Meine ungeschriebenen Memoiren*. Frankfurt a. M. 1974, S. 71. Siehe auch Rütten: *Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig** (wie Anm. 1), S. 141, Anm. 47.

Am 29. Mai – die Manns kehrten, wie Katia Mann schreibt, »triumphal« nach Venedig zurück –⁴¹ wiederholte die *Gazzetta di Venezia* die Anordnung Grimanis, den Handel mit Weich- und Krustentieren, roh oder gekocht, zwecks Vermeidung gastrointestinaler Erkrankungen zu verbieten und bei Zuwiderhandlung die Ware beschlagnahmen und vernichten zu lassen und ihre Verkäufer zu bestrafen.⁴² Die Ärzte der städtischen Sanitätswache (*Guardia medica municipale*) erhielten geheime Instruktionen für ihren Spezialdienst.⁴³ Von einem Polizisten als Verstärkung gerufen, sollten sie sich mit einem städtischen Desinfektor unverzüglich zu dem betreffenden Ort begeben und bei geringstem Krankheitsverdacht die Isolierung des Patienten und einer Begleitperson unter polizeilicher Auf-

41 Plessen und Mann: Katia Mann (wie Anm. 40), S. 72. Ob die Manns wirklich am 29. Mai nach Venedig zurückkehrten, wie hier vorgeschlagen, lässt sich nicht mehr nachweisen. Auch der 30. und 31. Mai wären denkbar.

42 *Gazzetta di Venezia* 169, 145 (28.05.1911), S. 3: »Il Sindaco di Venezia allo scopo di evitare ogni causa di malattie gastro-intestinali, visto l'art. 151 della Legge Comunale e Provinciale, vieta il commercio del molluschi e crostacei anche cotti (granseole, garusoli, peoci, capesante, ecc.). I crostacei e molluschi posta in vendita nonostante il divieto saranno sequestrati e distrutti. I contravventori saranno puniti a sensi dell'art. 129 del Testo Unico delle Leggi Sanitarie«. – »Zwecks Vermeidung jeglicher Ursache gastrointestinaler Erkrankungen verbietet der Bürgermeister gemäß Artikel 151 der Gemeindeordnung und des Landesgesetzes den Handel mit rohen und gekochten Weich- und Krustentieren (Meerspinne, Stachelschnecken, Miesmuscheln, Jakobsmuscheln etc.). Die trotz des Verbots feilgebotenen Krusten- und Weichtiere werden konfisziert und vernichtet. Bei Zuwiderhandlung drohen Strafen gemäß Art. 129 der Sanitätsordnung« (Übersetzung T. R.).

43 Vgl. nicht unterzeichnetes Schriftstück des »Assessore« (wahrscheinlich von Antonio Garioni, dem damaligen Assessore all'igiene pubblica in der Giunta, der auch *Vivantes Brevi note* handschriftlich unterzeichnete, vgl. Anm. 29) ohne Briefkopf und Adressat vom 29.05.1911 mit dem Betreff »Disposizioni Pei Sigg. Medici della Guardia medica municipale«. Darin heißt es: »A partire da stasera comincerà il servizio speciale verbalmente stabilite. Il medico chiamato dal Vigile si recerà, assieme ad un disinfettatore Municipale con l'occorrente, al domicilio dov'è stato chiesto il soccorso. Nel caso si trovasse di fronte ad una forma anche semplicemente sospetta, disporrà subito per l'isolamento del malato possibilmente con una sola persona di assistenza, facendo praticare dal disinfettatore tutte le disinfezioni necessarie (feci e vomite) il disinfettatore ritornerà poi al Municipio, lasciando a guardia dell'isolamento il Vigile. Il medico farà immediatamente riferta, secondo lo occluso modulo, consegnandola al disinfettatore«.

sicht veranlassen. Während der Desinfektor seines Amtes waltete, sollten sie einen verschlüsselten Bericht schreiben und diesen vom Desinfektor im Rathaus abliefern lassen.

Von der Cholera sprachen auch die deutschsprachigen ausländischen Zeitungen. In der Abendausgabe der *Vossischen Zeitung* und im Abendblatt der *Frankfurter Zeitung*, vor allem aber in der *Neuen Freien Presse* war an diesem Montag ausführlich von einem Venedigreisenden zu lesen, der nur wenige Tage nach seiner Heimkehr nach Waltendorf bei Graz am 23. Mai unter Choleraverdacht geraten und, nachdem die Diagnose »cholera asiatica« auch bakteriologisch feststand, unter Quarantäne gestellt worden war.⁴⁴ Der Mann hieß Anton Franzky, und da sein Schicksal schon in früheren Publikationen in Erinnerung gerufen wurde,⁴⁵ sei hier nur gesagt, dass Thomas Mann es verfolgte. Denn wie sonst hätte der Reisebüroangestellte in Thomas Manns Novelle *Gustav von Aschenbach* davon erzählen können?

Ein Mann aus der österreichischen Provinz, der sich zu seinem Vergnügen einige Tage in Venedig aufgehalten, starb, in sein Heimatstädtchen zurückgekehrt, unter unzweideutigen Anzeichen, und so kam es, daß die ersten Gerüchte von der Heimsuchung der Lagunenstadt in deutsche Tagesblätter gelangten.⁴⁶

Was der englische Reisebüroangestellte im Rückblick ausführt, bezieht sich auf jenen 29. Mai, als die Zeitungen den Fall Franzky erstmalig publik machten.

Aber auch in Venedig forderte die Cholera an diesem 29. Mai zwei Opfer, wie dem Liniendiagramm (vgl. Abb. 1) zu entnehmen ist. Ob dieses neuerliche Sterben in unmittelbarer Nähe der Manns ebenfalls seine Spuren in der Novelle hinterlassen hat? Der englische Reisebüroange-

⁴⁴ *Vossische Zeitung* (29.05.1911), Abendausgabe, [o. S.]; *Frankfurter Zeitung* (29.05.1911), Abendausgabe, S. 3; *Neue Freie Presse* 16798 (29.05.1911), S. 6.

⁴⁵ Vgl. Thomas Rütten: »Ein Mann aus der österreichischen Provinz«. Thomas Manns Erfahrungen mit der Cholera in Venedig. In: *Neue Zürcher Zeitung* (18.10.2004), S. 25; Rütten: *Die Cholera und Thomas Manns Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 151–155; Rütten: *Cholera in Thomas Mann's Death in Venice* (wie Anm. 1), S. 271–273. Vgl. auch Pabst: *Thomas Mann in Venedig* (wie Anm. 7), S. 202.

⁴⁶ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 578–579.

stellte weiß Gustav von Aschenbach von einem Tag mit zwei Choleraopfern zu berichten, auch wenn die Zeitangabe »Mitte Mai« irreführend ist, da es mit dem 29. und 30. nur zwei Tage *Ende* Mai 1911 gab, an denen zwei Choleraopfer in Venedig registriert wurden:

Jedoch Mitte Mai dieses Jahres fand man zu Venedig an ein und demselben Tage die furchtbaren Vibrionen in den ausgemergelten, schwärzlichen Leichnamen eines Schifferknechtes und einer Grünwarenhändlerin. Die Fälle wurden verheimlicht.⁴⁸

Betrachtet man die Verteilung der Choleraopfer auf die unterschiedlichen Berufe, wie sie sich als Anhang II in Vivantes unveröffentlichten *Brevi note sull'epidemia colerica in Venezia del 1911* erhalten hat,⁴⁹ so stellt man fest, dass sich tatsächlich zehn »Facchini di Marittima« und zwei »Fruttivendoli« unter den Choleraopfern befanden (Tabelle 1).

Colpiti Divisi Secondo Le Professioni

Casalinghe	N° 85	Spazzini	N° 2
Bambini	20	Scalpellini	2
Operai	15	Fruttivendoli	2
Scolari	11	Fittaletti	2
Facchini di Marittima	10	Pensionati	2
Muratori	9	Pittori decoratori	2
Domestiche	7	Portieri	2
Perlaie	6	Infermieri	1
Operaie	6	Infermiere	1
Marinai e graduati	5	Pensionate	1
Fattorini industrie varie	5	Contadini	1
Falegnami	4	Ricoverati	1
Girovaghi	4	Calzettaie	1
Ostesse	3	Levatrici	1
Pescatori	3	Meretrici	1
Sarte	3	Squerarolo	1
Impiegati	3	Pastaio	1
Barcaiuoli, gondolieri, battelanti	3	Musicante	1
Terrazzai	3	Sarto	1
Lavandaie	2	Cuoco	1

Tabelle 1: Berufszugehörigkeit der venezianischen Choleraopfer des Jahres 1911. Transkript des Anhangs 2 zu Vivante: *Brevi note sull'epidemia colerica in Venezia del 1911* (wie Anm. 29), S. 35.

Ob es sich also abermals um ein Realitätspartikel handelt, das Thomas Mann in seine Novelle hineinkomponiert? Die Suche nach der Identität des *facchino di marittima* als Modell für den »Schifferknecht« und der *fruttivendola* als Modell für die »Grünwarenhändlerin« wird durch die Vertuschungspolitik der venezianischen und römischen Behörden und die Unauffindbarkeit der betreffenden Akten im Archiv der venezianischen Präfektur (vgl. Anm. 7) nicht gerade erleichtert. Wenn es nach einem zeitgenössischen Sterberegister,⁴⁹ nach den im *Bollettino della Camera Sanitaria* allmonatlich veröffentlichten Statistiken zu den »Malattie infettive nella Città di Venezia«⁵⁰ oder nach einer 1913 publizierte Todesstatistik⁵¹ ginge, hätte es im gesamten Jahr 1911 in Venedig kein einziges

47 Ebd., S. 578.

48 Vivante: Brevi note sull'epidemia colerica in Venezia del 1911 (wie Anm. 29), S. 35 [Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preventive contro il colera IV, 2, 19, 1910 sowie Rom, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Sanità, 1882–1915, b. 229, fasc. Rapporti dei Prefetti 1910–1913, sottofasc. Venezia].

49 Da die auf Sacca Sessola und im Ospedale Civile Verstorbenen damals im Sterberegister der Gemeinde Sant'Eufemia erfasst wurden, wäre zu erwarten, auch die Namen der in diesen beiden Institutionen an Cholera Verstorbenen darin zu finden. Vgl. Archivio storico del Patriarcato di Venezia, Parrocchia di Sant'Eufemia, Registri dei morti all'ospedale, reg. 1 (»Morti dal 15 marzo 1895 al 31 dicembre 1911«). Doch weist die Liste »Morti nel Civico Ospedale durante l'anno 1911« eine Lücke auf zwischen dem 24.05. und dem 13.07.1911, und die Liste »Morti nel Lazzaretto dell'Isola di Sacca Sessola« beginnt erst im Oktober 1911, als die Cholera den Rückzug angetreten hatte, um am 02.11. in klinisch manifester Form vorläufig aus Venedig zu verschwinden.

50 Zu den Zahlen des Monats Mai 1911 vgl. *Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 7 (Juli 1911), S. 139. Die Cholera kommt in dieser Aufstellung ebenso wenig vor wie in denen der folgenden Monate, obgleich bereits in der Nummer des Vormonats ausführlich vom Ausbruch der Cholera in Venedig die Rede war. Vielleicht erklärt dieser Widerspruch die Anmerkung der Redaktion, die besagte Statistik begleitet: »Per la verità, avvertiamo i lettori di non poter garantire l'autenticità del presente Bollettino, essendoci stato recapitato questa volta senza la solita vidimazione delle Autorità competenti«.

51 Edoardo Ligorio: *Statistica e relazione sanitaria pel biennio 1911–12. Venedig 1913*. Auf S. 69 findet sich eine Statistik, in der die durch Infektionskrankheiten bedingte Mortalität im Venedig des Jahres 1911 nach Monaten

Choleraopfer gegeben. Einen verlässlicheren Anhaltspunkt bietet eine Liste aller Cholerakranken des Jahres 1911, die Vivantes unveröffentlichten *Brevi note* als Anhang beigegeben ist (Tabelle 2). Sie führt die Namen sämtlicher Personen auf, die im Venedig des Jahres 1911 den klinischen Verdacht auf Cholera hervorriefen und an ihrer Krankheit entweder verstarben oder sie überlebten. Wir wissen dank dieser Liste auch, wie alt diese Personen waren, wo sie wohnten, wie ihr bakteriologischer Untersuchungsstatus aussah und ob sie starben oder genesen. Ein Vergleich dieser Liste mit den Todesmeldungen in den venezianischen Tageszeitungen lässt erkennen, dass die Liste chronologisch, d. h. nach der zeitlichen Abfolge des Auftretens klinischer Verdachtsfälle, angelegt ist.

In der Zeit, die die Manns in Venedig verbrachten, starben ausweislich dieser Liste Maria Biasi Molin, Zaira Castagna Masson, Elisa Schindler Urbani, Filomena Casella Cimini, Giorgio Mion, Angela Sbrignadello, Giuseppe Lazzari und Santa Viaro Panizzuti an der Cholera.⁵²

Gab es unter diesen Toten einen »Schifferknecht« und eine »Grünwarenhändlerin«? Vielleicht helfen die Todesmeldungen in den venezianischen Tageszeitungen bei der Beantwortung dieser Frage. Zunächst zu den weiblichen Choleraopfern: Aus den Meldungen in der *Gazzetta di Venezia* und in *L'Adriatico* lässt sich schließen, dass Elisa Schindler Urbani,⁵³ Filomena Casella Cimini⁵⁴ und Angela Sbrignadello⁵⁵ Hausfrauen waren. Bleibt also zunächst die in keiner venezianischen Tageszeitung als verstorben gemeldete 72-jährige Maria Biasi Molin, die als

bezziffert ist. Weder unter »Disenteria« (Nr. 31) noch unter »Colera asiatica« (Nr. 42) ist auch nur ein einziger Todesfall eingetragen. Laut dieser Statistik ist im Jahre 1911 niemand in Venedig an Cholera gestorben. Ich danke Dr. Mauro Spicci für den Hinweis auf diese trügerische Publikation und eine Kopie derselben. Ein Dr. Ligorio wurde 1911 als Mitglied der Associazione Medica Veneziana geführt und dürfte als solches bestens über die venezianische Choleraepidemie des Jahres 1911–1912 informiert gewesen sein. Vgl. das Mitgliederverzeichnis im Bollettino della Camera Sanitaria della Città e provincia di Venezia 5, 7 (Juli 1911), S. 130.

52 Dass wir mit dem letzten Namen in der impliziten Chronologie der Liste das Ende des Venedigaufenthalts der Manns, also den 02.06.1911, erreicht haben, bezeugt ein Brief von Amedeo Nasalli Rocca an Giovanni Giolitti vom 02.06.1911 [Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Sanità, 1882–1915, b. 194 (casuistica di colera; in ordine di provincia), fasc. Venezia]. Darin lässt der Präfekt den Ministerpräsidenten wissen, die Cholera habe seit dem 22. Mai acht Todesfälle gefordert. Bestätigt wird diese Zahl auch von der in Abb. 1 gezeigten Kurve.

Prospetto Ammalati. Esami Batteriologici. Esito

Num	Cognome e nome	Età	Domicilio	Reperto batteri i°/In convalescenza	Esito
1	Biasi Molin Maria	72	S.Polo 2444	+	morta
2	Castagna Masson Zaira	25	D.Duro 498	+	morta
3	Centazzo Pietro	17	Cann.gio 5138	+ -----	guarito
4	Toso Maria	5	S.Croce 400	+ -----	guarita
5	Schindler Urbani Elisa	44	S.Marco 3096	+	morta
6	Casella Filomena Cimini	33	Cann.gio 5720	+	morta
7	Mion Giorgio	46	D.Duro 1710	non eseguito	morto
8	Vainella Maria	44	Cann.gio 4748	- -----	guarita
9	Puccioni Amalia	57	Castello 2017	+ -----	guarita
10	Sbrignadello Angela	76	Castello 4437	+	morta
11	Perini Ghezze Angela	63	Castello 776	+ -----	guarita
12	Giacon Rampin Rosa	40	Giudecca 492	- -----	guarita
13	Giacon Fabris Carlotta	52	Cann.gio 3136	+ -----	guarita
14	Zancarello Italia	19	D.Duro 2320	+ -----	guarita
15	Bevilacqua Giovanni	35	Castello 2035	+ -+-----	guarito
16	Regini Bertolini Italia	25	Cann.gio 2340	+ -----	guarita
17	Pozzo Attilio	28	Cann.gio 3244	+ -----	guarito
18	Donato Antonietta	34	Cann.gio 3071	+ -----	guarita
19	Tramontin Angela	19	D.Duro 2457	+ -----	guarita
20	Lazzari Giuseppe	58	Cann.gio 1947	non eseguito	morto
21	Viaro Panizzuti Santa	32	Cann.gio 4049	non eseguito	morta
22	Rizzi Umberto	14	Cann.gio 1005	+ -----	guarito
23	Silvestri Maria	22	Cann.gio 1523	+ -----	guarita
24	Treo Maria	20	Cann.gio 2952	+ -----	guarita
25	Zancarini Molin Maria	39	D.Duro 3418	+ -----	guarita
26	Grandesse Andrea	24	Castello 6778	+ -----	guarito
27	Barbon Vittorio	3	Castello 1705	+ -----	guarito
28	Faccioli Nicola	10	Cann.gio 3170	+ -----	guarito
29	Berlin Giuseppe	19	Cann.gio 1894	+ -----	guarito

Tabelle 2: Anfang einer Liste von 247 venezianischen Cholerakranken des Jahres 1911. Anhang 4 zu: Vivante: Brevi note sull'epidemia colerica in Venezia del 1911 (wie Anm. 29), S. 37.

erstes Choleraopfer registriert wurde und also angesichts der Rasanzt, mit der damals die an *cholera asiatica* Erkrankten starben, vor dem 29. oder 30. Mai gestorben sein dürfte, also vor den einzigen Tagen während der Aufenthaltszeit der Manns, an denen man zwei Opfer zählte (vgl. Abb. 1). Übrig bleibt ferner die bei ihrem Tod 25-jährige Zaira Castagna Masson, die ebenfalls Hausfrau war, falls sie identisch ist mit der in den Tageszeitungen gemeldeten 28-jährigen Nazaria Mazzon Castagna,⁵⁶ und Santa Viaro Panizzuti, deren Tod zwar weder im *Gazzettino* noch in der *Gazzetta di Venezia* oder in *L'Adriatico* vermeldet wird, die aber durchaus mit ihren 32 Jahren als *fruttivendola* berufstätig gewesen sein könnte. Auch dass sie im Gegensatz zu Maria Biasi Molin und Zaira Castagna Masson nicht bakteriologisch untersucht wurde, lässt auf einen plötzlichen Tod und entsprechenden Leichenfund, wie ihn die Novelle andeutet, schließen. Santa Viaro Panizzuti könnte also nach obigem Ausschlussverfahren als *fruttivendola* das mutmaßliche Modell für die Grünwarenhändlerin in der Novelle gewesen sein.

Was die beiden Männer unter den ersten acht Choleraopfern betrifft, die bis zum 02. Juni verstarben, so wird der bei seinem Tod 58-jährige Giuseppe Lazzari in der Tageszeitung *L'Adriatico* als »possidente di Ve-

53 Vgl. *Gazzetta di Venezia* 169, 147 (30.05.1911), S. 4: »Decessi [...] 28.5.: [...] Schindler Urbani Elisa, casalinga«. Zweifel am Todestag sind angebracht, da die venezianischen Behörden am 28.5. keinen an der Cholera Verstorbenen registrierten (vgl. Abb. 1).

54 Vgl. *Gazzetta di Venezia* 169, 150 (02.06.1911), S. 3: »Decessi 31.5.: [...] Cimini Casella Filomena 33, casalinga«; *L'Adriatico* 36, 150 (02.06.1911), S. 5: »Decessi 31.5.: [...] Cimini Casella Filomena di anni 33 di Venezia«. Hier stimmen Name und Alter mit den Angaben in Vivantes Liste überein. Auch hier kann der 31.05. als Todestag nicht stimmen, wenn Abb. 1 die tatsächlichen Sterbetage getreu wiedergibt, was hier unterstellt sei.

55 Vgl. *L'Adriatico* 36, 154 (06.06.1911), S. 5: »Decessi 3.6.: [...] Sbrignadello Giorda Angela 76 ved[ova] cas[alinga] di Venezia«. Hier stimmen Name und Alter mit Vivantes Liste überein. Der 03.06. als Todestag darf jedoch im Lichte der Abb. 1 bezweifelt werden. Die Behörden mussten an diesem Tag keine einzige an Cholera Verstorbene verzeichnen.

56 Vgl. *Gazzetta di Venezia* 169, 150 (02.06.1911), S. 3: »Decessi 31.5.: [...] Mazzon Castagna Nazaria, 28, casalinga«. *L'Adriatico* 36, 150 (02.06.1911), S. 5: »Decessi 31.5.: [...] Mazzon Castagna Nazaria di anni 28«. Zaira kann zwar nicht als Kurzform von Nazaria gelten, aber ebenso wie der Namensbestandteil »Mazzon« anstelle von »Masson« auf das Konto eines Hörfehlers gehen.

nezia«, als Grundbesitzer, bezeichnet, ein unwahrscheinlicher Status für einen »Schifferknecht«.⁵⁷

Giorgio Mions Berufsbezeichnung lautet indes »*facchino*«,⁵⁸ und es ist gut möglich, dass damit ein *facchino di marittima*, also in Thomas Manns Sprache ein »Schifferknecht«, gemeint ist. *Facchini di marittima* sind übrigens die einzigen *facchini*, die in der Aufstellung der beruflichen Verteilung der Choleraopfer genannt werden (vgl. Tabelle 1). Sie rangieren an fünfter Stelle der von der venezianischen Cholera des Jahres 1911 betroffenen »Berufsgruppen« hinter Hausfrauen (85), Kindern (20), Arbeitern (15), und Schülern (11). Auch wurde bei Giorgio Mion kein Erregernachweis geführt, was bei ihm wie schon bei Santa Viaro Panizzuti auf einen plötzlichen Tod und einen Leichenfund in der Stadt und nicht auf einen sorgsam von den Behörden vertuschten Tod hinter den verschlossenen Türen von Isolierstationen, zumal auf abgelegenen Inseln, schließen lässt. Thomas Mann könnte vom Sterben Giorgio Mions und Santa Viaro Panizzutis über die Flüsterpropaganda der StraÙe erfahren haben oder, will man mit dem autobiographischen Hintergrund der Novelle abermals Ernst machen, durch einen gut informierten Reisebüroangestellten. Es mag vielleicht nicht seine Absicht gewesen sein, aber der Dichter hat Giorgio Mion, dem Schifferknecht, und Santa Viaro Panizzuti, der mutmaßlichen Grünwarenhändlerin, wie auch Anton Franzky, dem Postangestellten aus Waltendorf, in *Der Tod in Venedig* ein literarisches Denkmal gesetzt.

Während zum ersten Mal seit dem Ausbruch der Cholera in Venedig zwei Cholerakranke an ein und demselben Tag starben, stimmte die *Gazzetta di Venezia* ihre Leser auf das sommerliche Festprogramm auf dem Lido ein.⁵⁹ Die Sommerfestsaison werde am 02.06. mit einem Tanzball im Hôtel des Bains eröffnet. Ihm sollte eine »serata di pattinaggio«, ein Eislaufabend, im 1908 errichteten Hotel Excelsior⁶⁰ in der zweiten Juniwoche folgen sowie eine Gartenparty wiederum im Hôtel des Bains in

⁵⁷ Vgl. *L'Adriatico* 36, 150 (02.06.1911), S. 5: »Decessi 31.5.: [...] Lazzari Giuseppe di anni 58 coniugato, possidente di Venezia«.

⁵⁸ *Gazzetta di Venezia* 169, 147 (30.05.1911) 4: »Decessi 27.5.: [...] Mion Giorgio facchino«. Bei den in den Tageszeitungen notorisch ungenauen Todestagen ist auf den 27.05. allerdings kein Verlass. Hier soll vielmehr der 29.05. als Todestag vorgeschlagen werden.

⁵⁹ Vgl. [o. V.]: *La vita al Lido*. In: *Gazzetta di Venezia* 169, 146 (29.05.1911), S. 3.

⁶⁰ Vgl. Michael Schmitt: *Palast-Hotels: Architektur und Anspruch eines Bautyps 1870–1920*. Berlin 1982, S. 131.

der dritten Juniwoche. Von den Cholerafällen in Venedig kein Wort. Oder doch jedenfalls kein offenes Wort. Wer einen Verdacht hegte oder gar Bescheid wusste, wird die Zeitungsannonce für »Antiseptolo«, das als bestes Präventivmittel gegen die Cholera angepriesen wurde, als Wink verstanden haben.⁶¹ In der Zeitung *L'Adriatico* wurden die »straordinari festegiamenti« auf dem Lido ebenfalls angekündigt. Der Zweck des ersten Festes – dessen Beginn Thomas und Katia Mann mitbekommen haben könnten, da sie erst mit dem Nachtzug abreisten – sei, die auf dem Lido befindlichen Fremden mit den besseren Kreisen Venedigs bekannt zu machen.⁶² Das in *Der Tod in Venedig* beschriebene Fest im Hôtel des Bains ist freilich von ganz anderer Art. Hier trifft Gustav von Aschenbach »Bettelvirtuosen«, »Gaukler«, »Bänkelsänger[] [...] nicht venezianischen Schlags, vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker, halb Zuhälter, halb Komödiant«, von deren Körper »Karbolveruch[]« ausgeht,⁶³ also gerade das Gegenteil der »nostra migliore società«. Wieder erscheint ein Romanmotiv als Kontrafaktur zur zeitgenössischen Lokalpropaganda.

Im *Gazzettino*, einer noch heute erscheinenden venezianischen Tageszeitung, ist immerhin an diesem Tag von einem »male contagioso« die Rede – auch der Erzähler, Gustav von Aschenbach und der Coiffeur sprechen in der Novelle des Öfteren von einem »Übel« –,⁶⁴ das den Magistrat veranlasst habe, ein Lazarett am Campo di Marte auf der Giudecca einzurichten, den Handel mit Krusten- und Weichtieren und überhaupt allem, was zu einer Schädigung der öffentlichen Gesundheit beitragen könne, zu verbieten und Straßen und Häuser bei Bedarf zu desinfizieren.⁶⁵

61 Vgl. *Gazzetta di Venezia* 169, 146 (29.05.1911), S. 5.

62 Vgl. *L'Adriatico* 36, 146 (29.05.1911), S. 5: »La prima festa da ballo che servirà di presentazione fra tutti gli stranieri ormai residenti al Lido e la nostra migliore società, avrà luogo venerdì sera al Grand Hotel des Bains. Quanti ricordano come siano riuscite oltremodo brillanti e sontuose le feste da ballo datesi in questo ricco ed ospitale ambiente, accoglieranno con vivo compiacimento questa notizia. Il successo di questa festa promette di essere oltremodo brillante«.

63 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 571–573.

64 Ebd., S. 563, 569, 574.

65 Vgl. *Il Gazzettino. Giornale del Veneto* (29.05.1911), S. 2: »Le fantastiche voci di qualche casi di male contagioso hanno indotto la Giunta a dar corso subito alla costruzione di un lazzaretto in prossimità al campo di Marte, di proibire la vendita di crostacei, molluschi ed in genere tutto ciò che con-

Am 30. *Mai*, an dem zwei weitere Cholerakranke starben (vgl. Abb. 1), tagte der venezianische Magistrat unter dem Vorsitz des Bürgermeisters Grimani. Hauptthema war die Cholera,⁶⁶ obwohl seit ihrem Ausbruch der Begriff in offiziellen venezianischen oder römischen Dokumenten nicht mehr auftaucht.⁶⁷ Es ging um die Bewilligung von Mitteln, die zur Durchführung der vom Hygieneamt für nötig erachteten Maßnahmen gebraucht wurden: für die Unterhaltung einer seit dem 22.05. operierenden Isolierstation mit 30 Betten auf der Insel Sacca Sessola; die Unterhaltung einer weiteren Quarantänestation in San Elena und im Ospedale Umberto I°, die das Ospedale Civile eingerichtet hatte;⁶⁸ den Boottransport der Kranken in Begleitung von Personal des Hygieneamtes und der Angehörigen in Begleitung von Polizei nach Sacca Sessola; zwei Bootsführer für den Sonderverkehr zur Friedhofsinsel San Michele; verstärkte Lebensmittelkontrollen; Desinfektionen von Haushöfen und Gassen; zusätzliche Straßenkehrer; die Desinfektion der Kähne, die den Inhalt der Senkgruben abtransportierten; die Überwachung der Wäschereien, die die Weißwäsche nun vor dem Waschen in kochender Sodalösung einzuweichen hatten, sowie des Verkaufsverbots für Weich- und Krustentiere; und nicht zuletzt für die zweihundert Doppelzentner Kalk, den man zum Desinfizieren benötigte. Ferner wurde besprochen, neben den Ärzten des bakteriologischen Labors, den *doctores* Ori⁶⁹ und Ciaccia, und dem Bakteriologen Tirabosco die Doktoren Bassi,⁷⁰ Rambaud, Bresciani⁷¹

corresse a portar danno o nuocere alla salute pubblica e disinfettare le vie e le abitazioni che ne avessero bisogno«.

66 Vgl. das Sitzungsprotokoll der ordentlichen Sitzung der Giunta municipale vom 30. Mai [Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia), *Colera Misure preventive contro il colera IV*, 2, 19, 1910]. Der Gegenstand der Sitzung wird hier mit »provvedimenti sanitari« angegeben. Neben Grimani nahm auch der *assessore d'igiene* Antonio Garioni an der Sitzung teil.

67 Auch in *Der Tod in Venedig* ist die Cholera als namenloses Phänomen längst präsent, bevor sie im fünften Kapitel beim Namen genannt wird.

68 Das Umberto I° war eigentlich ein Kinderkrankenhaus und unterstand als »istituto dipendente« dem Ospedale Civile.

69 Ein Dr. Ori war 1911 Mitglied der Associazione Medica Veneziana. Vgl. das Mitgliederverzeichnis im *Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 7 (Juli 1911), S. 130.

70 Ein Dr. U. Bassi war 1911 Mitglied der Associazione Medica Veneziana (vgl. ebd.).

71 Vgl. ebd.

und Toffoletto⁷² von ihrem sonstigen Dienst abzuziehen und mit den durch die Cholera entstehenden Sonderaufgaben zu betrauen. Ein Doktor Tron⁷³ sollte in Sant' Elena Dienst tun, ein Dr. Marcolongo⁷⁴ mit zwei Pflegekräften auf Sacca Sessola, Doktor Quarniali⁷⁵ im Umberto I°. Die vom Hygieneamt geforderten Mittel wurden sämtlich bewilligt. Thomas Mann wird einige der hier einem Sitzungsprotokoll entnommenen Maßnahmen beobachtet haben, wenn wir vom »eigentümlichen Arom« hören, von dem von Aschenbach schien, »als habe es schon seit Tagen, ohne ihm ins Bewußtsein zu dringen, seinen Sinn berührt« – einem »süßlich-offizinellen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte«,⁷⁶ wenn wir vom »schauerlich rege[n] Verkehr« lesen, der »zwischen dem Quai der neuen Fundamente« – hier verdeutscht Thomas Mann den Namen der Bootshaltestelle »Fondamenta Nuove« – »und San Michele, der Friedhofsinsel« herrschte, oder wenn es heißt, »Anfang Juni füllten sich in der Stille die Isolierbaracken des Ospedale civico« –⁷⁷ Thomas Mann wählt hier den weniger gebräuchlichen, aber durchaus bezeugten⁷⁸ Namen »Ospedale Civico« statt »Ospedale Civile« und meint wohl die Baracken im Umberto I°, die ja das Ospedale Civile nicht nur eingerichtet hatte, sondern zu dem sie auch verwaltungstechnisch gehörten.

Doch just im Ospedale Civile regte sich Widerstand gegen die Vertuschungspolitik der Zentral- und Kommunalregierung. Am Mittwoch,

72 Vermutlich identisch mit dem verantwortlichen Redakteur des *Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia*, Umberto Toffoletto. Vgl. auch das Mitgliederverzeichnis der *Associazione Medica Veneziana* (ebd.).

73 Vgl. ebd.

74 Gemeint ist vermutlich der Autor der folgenden Schrift: Giuseppe Marcolongo: *La cura del colera. Risultati ottenuti colla fleboclisi resa pratica con metodo speciale*. Mailand 1912. Seit 1907 setzte sich auf Betreiben von Sir Leonard Rogers die Therapie von Cholerakranken mit intravenösen Salzlösungen durch. Leider ist es nicht gelungen, einer Kopie dieser Schrift habhaft zu werden. Marcolongo taucht nicht im Mitgliederverzeichnis der *Associazione Medica Veneziana* auf. Vgl. *Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 7 (Juli 1911), S. 130.

75 Wahrscheinlich Dr. Quarnali. Vgl. ebd.

76 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 563.

77 Ebd., S. 579.

78 Z. B. in dem in Anm. 49 erwähnten zeitgenössischen Sterberegister von Sant'Eufemia.

den 31. *Mai*, fand eine außerordentliche Sitzung der Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia, der Sanitätskammer für Venedig und das Veneto, statt.⁷⁹ Sie war bestens besucht, auch wenn die Mitglieder nicht einzeln angeschrieben werden konnten und die Tageszeitungen sich mehr oder weniger strikt geweigert hatten, eine solche Sitzung anzukündigen. Der Präsident der Camera Sanitaria war Davide Giordano (1864–1954), chirurgischer Chefarzt am Ospedale Civile.⁸⁰ Nach dem üblichen Gastvortrag wurde das ostinate Schweigen der staatlichen und städtischen Behörden angesichts einer seit einer Woche in der Stadt sich ausbreitenden Epidemie diskutiert. Zunächst zollte man dem Kollegen Marcolongo Respekt, der sich als einziger Arzt Tag und Nacht um die Cholerakranken auf Sacca Sessola kümmerte, sowie Dr. Quargnali, der dasselbe im Umberto I^o leistete. Darauf übten die Ärzte heftige Kritik an der Vertuschungspolitik der zentralen und kommunalen Regierung. Man warf den Behörden Opportunismus vor, Verstöße gegen die eigenen Richtlinien und internationale Verträge und halbherzige seuchenprophylaktische Maßnahmen. Man diskutierte den Artikel über Franzky aus der *Frankfurter Zeitung* vom 29. *Mai* und ereiferte sich über einen Fall von Cholera, der mitten in Giordanos eigenem Operationssaal im Ospedale Civile ans Licht gekommen war. Man wog die Optionen, die einer Ärzteschaft blieben, nachdem die Zentralregierung unter dem Ministerpräsidenten Giovanni Giolitti (1842–1928)⁸¹ ein Schweigegebot verfügt hatte und die Kommune nicht zu protestieren, geschweige denn Widerstand zu leisten gewillt war. Am Ende der hitzigen Diskussion stand eine Resolution, in der in aller Deutlichkeit gegen die Geheimnistuerei der Behörden protestiert und eine Aufklärung der Bevölkerung verlangt wurde:

79 Vgl. Bolletino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia 5, 6 (1911), S. 104–109.

80 Venedig, Archivio storico del comune di Venezia (Celestia), Elenco degli esercenti l'arte salutare relativo all'anno 1911, IV, 3, 5. Zu Giordano vgl. Stefano Arieti: s. v. ›Giordano, Davide‹. In: Dizionario biografico degli Italiani. Bd. 55: Ginammi – Giovanni da Crema. Hrsg. von dem Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom, unter Mitarbeit von Hélène Angiolibi, Mario Caravale und Fiorella Bartoccini. Rom 2001, S. 259–262.

81 Zu Giolitti vgl. Alexander J. De Grand: *The Hunchback's Tailor: Giovanni Giolitti and Liberal Italy from the Challenge of Mass Politics to the Rise of Fascism, 1882–1922*. Westport, Conn. 2001.

Die Assistenz- und Chefärzte am Ospedale Civile in Venedig, die auf Einladung der Vereinigung der Krankenhausassistentenärzte zusammengerufen wurden, fassen angesichts der aktuellen untrüglichen Anzeichen für den Ausbruch von Cholera folgende Beschlüsse: Sie fordern die Behörden auf, den Ärzten möglichst genaue Daten zum epidemiologischen und klinischen Verlauf der Krankheit mitzuteilen; was bislang nicht gemacht wurde, wo doch die Kenntnis der Formen, in denen sich eine nicht gewöhnliche Krankheit manifestiert, für die praktische Arbeit des Arztes selbst notwendig ist. Sie befinden, dass unverzüglich kompetente Personen mit einer nachhaltigen Volksaufklärung und der gewissenhaften Aufsicht der Wohnverhältnisse, besonders in den armen Vierteln, beauftragt werden sollten. Schon jetzt sehen sie sich dazu in der Lage, ihre Arbeit in dem von den Ereignissen geforderten und im Krankenhausdienst möglichen Maß zu leisten, wobei sie sich dessen bewusst sind, dass die heute übernommenen Verantwortungen die strikte Erfüllung der individuellen Pflichten als Ärzte und Bürger bedeuten.⁸²

Am darauffolgenden Tag sollten dieser Beschluss der Camera Sanitaria verbreitet und Handzettel mit prophylaktischen Ratschlägen an die Be-

82 Vgl. [Umberto Toffoletto]: Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia. Assemblea straordinaria del 31 Maggio. In: Bolletino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia 5, 6 (1911), S. 104–109: »I Medici Primari e Secondari dell’Ospedale Civile di Venezia, convocati per invito dell’Associazione degli Assistenti Ospitalieri, di fronte alle attuali manifestazioni di colera, invitano le autorità a comunicare ai medici i più esatti dati sull’andamento epidemiologico e clinico della malattia; ciò che finora non venne fatto, mentre è necessaria, per la stessa opera pratica del sanitario, la conoscenza delle forme, con le quali una malattia non comune si manifesta; ritengono che venga affidata a persone competenti una intensa ed immediata opera di propaganda profilattica popolare e di vigilanza scrupolosa sulle abitazioni, specialmente dei quartieri poveri; pertanto si ritengono fin d’ora pronti, nella misura che gli eventi richiedano e il servizio ospedaliero consenta, a dare la propria opera, consci che alle responsabilità oggi assunte corrisponde l’obbligo assoluto di compiere il proprio dovere di medici e di cittadini« [Übersetzung T. R.]. Die Resolution findet sich am Ende dieses Sitzungsprotokolls. Eine Kopie der Resolution findet sich in Venedig, Archivio storico del comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preventive contro il colera IV, 2, 19, 1910, was bedeutet, dass sie auch in Grimanis Hände gelangte.

völkerung verteilt werden.⁸³ Letztere aber ließ der Präfekt konfiszieren und drohte den aufklärungswilligen Ärzten mit Geld- und Haftstrafen.⁸⁴

Auch von diesem Protest haben die Manns Wind bekommen oder nach ihrer Heimkehr in der Zeitung gelesen. In der *Neuen Freien Presse* vom 09.06.1911 wurde die außerordentliche Sitzung der Camera Sanitaria z. B. so kommentiert:

Aus Venedig wird berichtet: Die Aerztekammer der Stadt und Provinz Venedig hat in einer eigens hiezu einberufenen Sitzung am 31. Mai 1911 ihrem Bedauern darüber Ausdruck gegeben, daß angesichts der herrschenden Choleraepidemie infolge der Ungeschicklichkeit (*Insi-pienza*) der Behörden die tatsächlichen Gesundheitsverhältnisse der Stadt Venedig verschwiegen wurden. Hiedurch werde die Tätigkeit der berufenen Sanitätsbehörde gehemmt. Die Kammer fordert ihren Vorstand auf, alle Mittel zur Aufklärung und hygienischen Prophylaxe zu ergreifen, beziehungsweise durchzusetzen, die zur Eindämmung der Krankheit erforderlich sind.⁸⁵

Bei allen Inkorrektheiten in diesem Artikel – es muss *insipienza* heißen, und das bedeutet eher ›Dummheit‹ oder ›Unwissenheit‹, nicht ›Ungeschicklichkeit‹, und es handelt sich nicht um die »Ärzttekammer der Stadt und Provinz Venedig«⁸⁶ (das wäre die *Associazione Medica Veneziana*), sondern um die *Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia*, also die Sanitätskammer Venedigs und des Veneto – steht doch eines fest: Als

83 Die Hauptquelle hierfür ist der Artikel [o. V.]: *Mentrechè il vento, come fa, si tace*. In: *Bolletino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 8 (1911), S. 149–152.

84 Vgl. Snowden: *Naples in the Time of Cholera 1884–1911* (wie Anm. 7), S. 348 f.; Rütten: *Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig** (wie Anm. 1), S. 157–159; Rütten: *Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice** (wie Anm. 1), S. 275–277.

85 [o. V.]: *Die Cholera. Die Aerztekammer in Venedig gegen die dortigen Behörden*. In: *Neue Freie Presse* 16808 (09.06.1911), S. 11.

86 Deren Präsident war Cappelletti, der den Sitzungen vom 29.04., 18.05., 06.06., 19.06. und 09.07.1911 vorstand, also nicht zurücktrat. Vgl. *Bolletino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 8 (1911), S. 140–145. 1911 hatte die *Associazione Medica Veneziana* etwa 130 Mitglieder. Vgl. *Bollettino della Camera Sanitaria della Città e Provincia di Venezia* 5, 7 (1911), S. 130.

der Artikel erschien, war Davide Giordano bereits von seinem Amt als Präsident der Camera zurückgetreten.

In *Der Tod in Venedig* heißt es dementsprechend:

Der oberste Medizinalbeamte Venedigs, ein verdienter Mann, war ent-rüstet von seinem Posten zurückgetreten und unter der Hand durch eine gefügigere Persönlichkeit ersetzt worden. Das Volk wußte das[.]⁸⁷

Des Weiteren verfügte Bürgermeister Grimani an diesem Tag ein stren-geres Prozedere für den Abtransport der in Sickergruben gesammelten Fäkalien. Auch dabei galt es nun, gründlichst Flächen, Geräte und Boo-te mit einer Kalkmilchlösung zu desinfizieren.⁸⁸ Auch verbot Grimani das Schwimmen in den Kanälen sowie innerhalb eines Radius von 200 Metern um Stadt und Inseln⁸⁹ und ließ die Direktion des Militärkran-

⁸⁷ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 580.

⁸⁸ Vgl. Erlass des Sindaco (= Filippo Grimani) vom 31.05.1911 [Venedig, Archivio storico del comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preven-tive contro il colera IV, 2, 19, 1910]: »Le licenze di escavo fogne vengono ora rilasciate sotto l'osservanza delle seguenti nuove condizioni: Appe-na eseguita la vuotatura delle fogne, tutti i pavimenti dei locali interni o delle vie pubbliche o private, sui quali fu eseguito il trasporto delle materie fecali, dovranno essere abbondantemente cosparsi, a cura dell'impresa, di latte di calce (una parte di calce viva per tre di acqua), comprese le rive d'approdo. La barca che ha servito alla vuotatura, e tutti gli attrezzi usati, badili, secchie, tavoloni ecc. dovranno essere portati alla Sacca di deposito delle barche della mondatura stradale per essere disinfettate con latte di calce, preparato al momento nella proporzione di una parte di calce viva per tre di acqua. Gli agenti della forza pubblica sono incaricati d'invigilare sull'osservanza di tali disposizioni. I contravventori, oltre ad essere esclusi da ogni ulteriore licenza per escavo fogne, saranno passibili delle sanzioni di cui l'art. 129 del Testo Unico della Legge Sanitaria«.

⁸⁹ Vgl. Erlass von Filippo Grimani vom 31.05.1911 [Venedig, Archivio sto-rico del comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preventive contro il colera IV, 2, 19, 1910]: »Il Sindaco di Venezia allo scopo di evitare la diffusione di eventuali malattie infettive gastrointestinali, a termini dell'art. 151 della Legge Comunale e Prov., vieta il nuoto nelle acque di tutti i rivi interni della città e negli spazi lagunari a distanza minore di 200 Metri dal perimetro della città stessa e da quello delle isole. Gli agenti tutti della forza pubblica sono incaricati d'invigilare sull'osservanza di tale disposizione. I contravventori saranno puniti a sensi dell'art. 129 del Testo Unico della Legge Sanitaria«.

kenhauses Santa Chiara wissen, dass »eventuell kranke Soldaten« nach Sacca Sessola zu transportieren seien.⁹⁰

Am 01. Juni war die Cholera bereits Stadtgespräch, wie der italienische Schriftsteller Italo Svevo bezeugt, der an diesem Tag seiner Frau Livia aus Murano schrieb.⁹¹ An diesem Tag befahl Giolitti, der sämtliche Aktionen der venezianischen Behörden angeordnet bzw. abgesegnet hatte, dem venezianischen Präfekten Nasalli Rocca, die Anführer der ärztlichen Protestbewegung vorzuladen und ihnen die kriminelle Natur ihrer Handlungsweise vor Augen zu führen.⁹² Nasalli-Rocca tat umgehend, wie ihm befohlen, und konnte schon am nächsten Tag Vollzug melden.⁹³

90 Vgl. Brief des Sindaco (= Filippo Grimani) an die Direktion des Ospedale Militare di S. Chiara vom 31.05.1911 [Venedig, Archivio storico del comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preventive contro il colera IV, 2, 19, 1910]: »Questo Municipio non ritiene per ora necessario l'allestimento di un secondo ospedale d'isolamento. Pertanto gli eventuali malati militari dovranno essere mandati a Sacca Sessola, ed in tal case prego codesta On. Direzione di dare pronto avviso a questo Ufficio d'Igiene per ogni singolo trasporto, comunicando le relative opportune indicazioni. Tanto a riscontro del pregiato foglio d'ieri N. 121. Con osservanza«.

91 Vgl. Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 146. Italo Svevo: Briefe. Übersetzt von Ragni Maria Gschwend. In: Italo Svevo. Autobiographisches Profil. Reinbek b. H. 1986, S. 402 ff. Für den Hinweis auf diesen Brief sei auch hier Frau Gschwend noch einmal herzlich gedankt.

92 Vgl. Schreiben von Giovanni Giolitti an Amedeo Nasalli Rocca vom 01.06.1911 (Rom, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Sanità, 1882–1915, b. 178, fasc. Condizioni sanitarie del Regno): »Deploro vivamente inconsulta criminosa agitazione medici ospedalieri – chiami subito a se capi movimento e faccia loro presente responsabilità che si assumerebbero persistendo in un agitazione che è un vero delitto verso la loro città ed il loro paese. Nella occasione li informi dell'esito negativo indagini batteriologiche giusta dichiarazione capo ufficio municipale igiene, che è batteriologo dei più distinti e di indiscutibile valore«. Vgl. auch Snowden: Naples in the Time of Cholera 1884–1911 (wie Anm. 7), S. 348; Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 158; Rütten: Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice* (wie Anm. 1), S. 275 und Anm. 58.

93 Am 02.06.1911 schickte Nasalli Rocca ein entsprechendes Telegramm an das Innenministerium (vgl. Anm. 99).

Die Manns besuchten an diesem Donnerstag ein Reisebüro. Katia Mann erinnerte sich in ihrer Autobiographie:

Dann reisten so viele Leute ab, und es gingen Gerüchte um, es sei Cholera in der Stadt. Es war keine schwere Epidemie, aber mehrere Fälle gab es doch. Wir haben es zunächst gar nicht gewußt und uns um die Abreise nicht sehr gekümmert. Wir gingen zu Cook, um unsere Rückreise zu verabreden, und da sagte uns der redliche englische Angestellte im Reisebüro: Wenn ich Sie wäre, würde ich die Schlafwagen nicht erst für in acht Tagen bestellen, sondern für morgen, denn, wissen Sie, es sind mehrere Cholera-Fälle vorgekommen, was natürlich verheimlicht und vertuscht wird. Man weiß nicht, wie weit es sich ausbreiten wird. Es wird Ihnen doch wohl aufgefallen sein, daß im Hotel jetzt viele Gäste abgereist sind.⁹⁴

In *Der Tod in Venedig* heißt es, von Aschenbach habe ein englisches Reisebüro am Markusplatz aufgesucht, in dem er auch Geld wechselte:

Schon am folgenden Tag, nachmittags, tat der Starrsinnige einen neuen Schritt zur Versuchung der Außenwelt und diesmal mit allem möglichen Erfolge. Er trat nämlich vom Markusplatz in das dort gelegene englische Reisebureau, und nachdem er an der Kasse einiges Geld gewechselt, richtete er mit der Miene des mißtrauischen Fremden an den ihn bedienenden Clerk seine fatale Frage.⁹⁵

Abermals fand offenbar ein autobiographisches Erlebnis des Dichters Eingang in seine Novelle. Denn das einzige englische Reisebüro, das es 1911 am Markusplatz gab, war die Filiale von Thomas Cook an der Piazzetta dei Leoncini Nr. 289 im Parterre des Hotel Bellevue, und wie eine zeitgenössische Werbeannonce dieses Reisebüros zeigt, konnte man dort auch Geld wechseln.⁹⁶

94 Plessen und Mann: Katia Mann (wie Anm. 40), S. 72. Vgl. auch Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 159 und Anm. 85; Rütten: Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice* (wie Anm. 1), S. 277 und Anm. 64.

95 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 577.

96 Vgl. Pabst: Thomas Mann in Venedig (wie Anm. 7), S. 196. Vgl. auch Rütten: Die Cholera und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 1), S. 160 f.

Die Sichtbarkeit der Cholera, an die sich selbst Katia Mann noch Jahrzehnte später erinnerte, nahm an diesem 01. Juni auch in anderer Weise zu. Die Polizei sandte zwei Patrouillenboote aus, die den ganzen Tag über Dienst auf der Lagune hinter den Fondamenta Nuove und zwischen dem Lido und der Giudecca tun sollten, mit dem Auftrag, Krustentiere von Fischern zu beschlagnahmen, die ihr Handwerk in diesem Gewässer ausübten. Ferner patrouillierte seit diesem Tag eine Zivilstreife von zwei Polizisten um die Stadt, um gegebenenfalls Schwarzhändler zu überraschen.⁹⁷

Am Freitag, den 02. Juni ließ Nasalli Rocca den Ministerpräsidenten Giovanni Giolitti in einem chiffrierten Schreiben von dem Gespräch wissen, das er mit Davide Giordano am Vortag geführt habe. Giordano habe eine neue längere Publikation vorbereitet, er sei aufgebracht wegen des fehlgeleiteten Seuchenmanagements und der allzu durchsichtigen beruflichen und politischen Ziele der Verantwortlichen. Er sei wie die anderen Wortführer des Protests über die wirkliche Lage im Bilde, nachdem die beiden im Ospedale Civile aufgetretenen Fälle bakteriologisch bestätigt worden seien. Er, Nasalli Rocca, werde ihn, Davide Giordano, und die anderen wieder einbestellen. Die Zeitungen bewahrten Still-schweigen (vgl. in *Der Tod in Venedig*: »[i]ns Hotel zurückgekehrt, begab er [d. h. von Aschenbach] sich sogleich in die Halle zum Zeitungstisch und hielt in den Blättern Umschau. Er fand in den fremdsprachigen nichts«),⁹⁸ zwei dementierten die Gerüchte und beschwichtigten die allgemeine Besorgnis, doch werde er dafür sorgen, dass auch sie das Thema gänzlich totschiengen.⁹⁹ Auch informierte Nasalli Rocca Giolitti, dass es

97 Handschriftlicher Brief des venezianischen Polizeiinspektors (Ispettore Vigili) an den Sig. Assessore [Antonio Garioni] vom [01.06.1911; Venedig, Archivio storico del comune di Venezia (Celestia), Colera Misure preventive contro il colera IV, 2, 19, 1910]: »Al Sig. Assessore / Mi fregio riferire alla S[ignoria] V[ostra] che in seguito alla manifesto circa la pesca ed il consumo di crostacei ho disposto da oggi 1° Giugno il seguente servizio: I. Due sandoli di Vigili fanno servizio permanente durante il giorno nella Laguna dietro le Fondamenta Nuove e nella Laguna fra Lido ed estremità Giudecca. con la consegna di sequestrare crostacei ai pescatori che esercitassero il loro mestiere in quella acqua. II. Ho disposto che una squadra di due Vigili in borghese giri per le fronti estremi della città allo scopo di sorprendere i venditori abusivi di crostacei. Ispettore Vigili«.

98 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 564.

99 Vgl. Dechiffriertes Telegramm Nr. 6535 von Amedeo Nasalli Rocca aus Venedig an Giovanni Giolitti vom 02.06.1911 [Ministero dell'Interno,

seit dem 23. Mai 30 Verdachtsfälle gegeben habe, von denen fünfzehn bakteriologisch bestätigt worden seien, drei sich indes bakteriologisch nicht hätten erhärten lassen. Gestorben seien acht Personen, aber bei drei Opfern seien keine bakteriologischen Untersuchungen erfolgt.¹⁰⁰ In *Der Tod in Venedig* weiß der Reisebüroangestellte: »[a]ber nach einer Woche waren es deren zehn, waren es zwanzig, dreißig und zwar in verschiedenen Quartieren.«¹⁰¹ Und wenn hier mit »deren« die klinischen Verdachtsfälle der Cholera gemeint sind, dann liegt Thomas Mann mit dieser Zahl, wie Nasalli Roccas Telegramm an Giovanni Giolitti vom 02. Juni zeigt, genau richtig.

Grimani, der ja von allem Anfang an im Bilde war und Teil jener illegalen Allianz des Schweigens, die sich zwischen den venezianischen Hoteliers und Unternehmern, dem Hygieneamt und den kommunalen und staatlichen Behörden gebildet hatte, schrieb an diesem Tag eine Depesche an den Triestiner Korrespondenten der *Neuen Freien Presse*, die in der Ausgabe jener Zeitung vom 03.06. auf deutsch abgedruckt wurde (S. 10). Darin hieß es:

Direzione Generale della Sanità, 1882–1915, b. 178, fasc. Condizioni sanitarie del Regno]: »Già avevo fatto pratiche ieri nel senso indicatomi da V. E. con suo telegramma 1 corrente N 15682 con Dottor Giordano presidente sanitaria che comprende tutti medici città e provincia. Constatati che egli aveva già fatta nuova più larga pubblicazione, della quale si dichiarava fiero per malinteso interesse salute pubblica e per mal dissimulati scopi professionali e politici. Lo richiamerò e richiamerò separatamente altri dei più influenti, i quali sono perfettamente edotti vera situazione, avendo essi stessi fatti esami batteriologici dei due casi avvenuti in ospedale. Giornali più importanti seguitano tacere, due altri parlano della salute pubblica smentendo e cercando calmare preoccupazioni, ma li esorterò a tacere assolutamente, ciò che è ancora più tranquillante. Ossequi«. Vgl. auch Anm. 93; Snowden: Naples in the Time of Cholera 1884–1911 (wie Anm. 7), S. 348 f.; Rütten: Cholera in Thomas Mann's *Death in Venice* (wie Anm. 1), S. 278. Eine der »due altri« Tageszeitungen ist sicher *Il Gazzettino* vom 29.05.1911 (wie in Anm. 65).

100 Dechiffriertes Telegramm von Amedeo Nasalli Rocca aus Venedig an Giovanni Giolitti in Rom vom 02.06.1911 [Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Sanità, 1882–1915, b. 194 (casuistica di colera; in ordine di provincia), fasc. Venezia]. Vgl. auch Snowden: Naples in the Time of Cholera 1884–1911 (wie Anm. 7), S. 349.

101 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 578.

Wollen Sie die unbegründeten Nachrichten betreffend die sanitären Zustände in Venedig dementieren. Ich kann Ihnen versichern, dass die Gesundheitsverhältnisse in Venedig die besten sind. Die Vorsichtsmaßregeln haben die Phantasie der Korrespondenten erhitzt.

Auch diese Lüge fand Eingang in die Novelle, in der es heisst: »Venedigs Obrigkeit ließ antworten, daß die Gesundheitsverhältnisse der Stadt nie besser gewesen seien«. ¹⁰²

Die Presse forcierte solche Fehlinformation der Bevölkerung. Schlangen wir abermals das *Gazzettino* auf, das Nasalli Rocca im Sinn hatte, als er Giolitti von Lokalzeitungen berichtete, die Dementi und Beschwichtigungen brächten. Hier war am 02.06. zu lesen:

Aus verschiedenen Gegenden des Veneto erreichen uns alarmierte Stimmen und bohrende Fragen zum Vorhandensein von Cholera in Venedig. Wir sind in der Lage, auf das Entschiedenste zu dementieren, dass die sanitären Verhältnisse in unserer Stadt solche Alarmrufe oder irgendeine Furcht seitens des Auslandes rechtfertigen, wo doch die Einwohner Venedigs selbst auch angesichts der Vorsichtsmaßnahmen, die das städtische Hygieneamt zu ergreifen pflegt und die Pflicht hat zu ergreifen – wenn man bedenkt, dass die Krankheit, die im vergangenen Sommer in Süditalien aufgetaucht und im Winter zum Stillstand gekommen ist, jetzt wieder um sich greifen könnte –, wo doch die Einwohner von Venedig selbst also in keinsten Weise beeindruckt sind. Man weiß, dass die kommunalen und regionalen Hygieneämter die sanitären Maßnahmen zu übertreiben pflegen und sie tun gut daran. Unterdessen führen wir zum Beweis, wie unberechtigt die alarmierten Stimmen sind, die folgenden offiziellen Mortalitätszahlen für das Venedig der vergangenen zehn Tage, vom 21. bis 31. Mai, an. In diesen zehn Tagen gab es 53 Todesfälle durch welche Krankheit auch immer, und sogar Selbstmorde mit einbegriffen. Gestern z. B. sind drei Menschen gestorben, und zwar: Luigia Rialto-Venuti, 82 Jahre alt, Giuseppe Carraria, 84 Jahre alt und Lorenzo Spinacè, 79 Jahre alt. Insgesamt also eine Sterberate, die für Venedig unter dem Durchschnitt der entsprechenden Zeitspanne des Vorjahres liegt. Diese Zahlen sind das beste Dementi der alarmierten Stimmen und die frohe Botschaft, die wir denjenigen

102 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 579.

geben können, die sich ängstlich an uns wenden. Wir fügen zum Schluss noch hinzu, dass unsere Stadt, wenn auch die Krankheit in Italien wieder erscheinen sollte, sich wegen ihrer sehr speziellen topographischen Verhältnisse – abgesehen von einigen sporadischen Fällen – leicht immun machen könnte.¹⁰³

Auch wurde in den venezianischen Zeitungen auf das am Abend bevorstehende Ballfest im Hôtel des Bains hingewiesen. Post festum rühmte am folgenden Morgen der Korrespondent im *L'Adriatico* nicht nur den vollendeten Gastgeber Torriani und dessen Gattin sowie das in ein Blumenmeer verwandelte, in Kerzenlicht getauchte Festambiente, das eine

103 Il Gazzettino. Giornale del Veneto (02.06.1911), S. 3: »Da varie parti del Veneto ci vengono riferite voci allarmanti e domande affannose circa la esistenza del colera in Venezia. Siamo in grado di smentire nel modo più assoluto che le condizioni sanitarie della nostra città possano giustificare qualsiasi allarme, qualsiasi timore di fuori, mentre gli abitanti stessi di Venezia, anche di fronte alle precauzioni che l'ufficio municipale d'igiene è solito prendere ed ha il dovere di prendere nella previsione che il morbo, comparso l'estate scorsa nell'Italia meridionale, e cessato nell'inverno, possa adesso imperversare; gli stessi abitanti di Venezia, diciamo, non ne sono in alcun modo impressionati. Si sa che gli uffici d'igiene municipali e provinciali sogliono esagerare i provvedimenti sanitari, e fanno benissimo. Ma frattanto a provare quanto le voci allarmanti siano ingiustificate, diamo le sguenti cifre ufficiali della mortalità avvenuta in Venezia negli ultimi dieci giorni, cioè dal 21 al 31 maggio. In questi dieci giorni si ebbero soli 53 decessi, comprese tutte le malattie e perfino i suicidi. L'ultimo giorno, ad esempio, si ebbero tre morti, cioè: Luigia Rialto-Venuti d'anni 82, Giuseppe Carraria d'anni 84 e Lorenzo Spinacè d'anni 79. Insomma una mortalità per Venezia inferiore alla media dei periodi corrispondenti degli anni scorsi. Queste cifre sono la migliore smentita delle voci allarmanti e la lieta notizia che possiamo dare a coloro che ansiosamente si rivolsero a noi. Aggiungiamo infine che se anche il morbo dovesse ricomparire in Italia, la città nostra, per le sue specialissime condizioni topografiche all'infuori di casi sporadici, può rendersi facilmente immune; gli abitanti cioè con agevoli precauzioni possono preservarsi da una malattia che si comunica soltanto per le vie orali, come meglio si spiegherà quando se ne presentasse urgente bisogno« [Übersetzung T. R.]. Der Schreiber dieses Artikels hatte sich für seinen Nachweis der Normalität mit dem 01.06. den vierten Tag seit dem Beginn der Choleraepidemie in Venedig ausgesucht, an dem es tatsächlich keinen Cholera Toten zu beklagen gegeben hatte (vgl. Abb. 1) – ein Körnchen Wahrheit in einem ansonsten verfälschenden Artikel.

Atmosphäre der Heiterkeit und Munterkeit verströmte, sondern vor allem die Schönheit der versammelten europäischen Weiblichkeit: neben Russinnen, Französinnen, Amerikanerinnen und deutschen Frauen mit exquisitem Charme werden die polnischen Frauen eigens hervorgehoben wegen ihrer schlanken und verführerischen Grazie.¹⁰⁴ Was wird Thomas Mann wohl von diesem Ball gehalten haben, dessen Beginn er, wie bereits angedeutet, womöglich miterlebte, da die Manns ja erst mit dem Nachtzug nach München fahren? Wie wird die Atmosphäre von Heiterkeit und Munterkeit auf ihn gewirkt haben nach dem, was er am Tag zuvor vom Reisebüroangestellten erfahren hatte? Was wird er von dem männlichen, sagen wir ruhig voyeuristischen, Blick auf dieses Fest, gehalten haben, nachdem sein Blick eine Woche lang dem eigenen Geschlecht gegolten hatte? Wie propagandistisch wird ihm auch diese Selbstdarstellung Venedigs und seiner Sommersaison erschienen sein, und wie sehr mag sie ihn dazu inspiriert haben, sich ein gänzlich anderes Fest literarisch auszumalen, nämlich jene Gartenparty im Hôtel des Bains, die in der dritten Juniwoche stattfinden sollte und daher nur von Gustav von Aschenbach ›besucht‹ werden konnte, der – was die aus Thomas Manns Notizen zu erschließende erzählte Zeit der Novelle betrifft – ca. zehn Tage später ›reist‹ als sein Schöpfer und länger, nämlich bis zu seinem bitteren Ende, in Venedig ›verweilt‹ als dieser? Was den 02. Juni betrifft, so wird zumindest der Vernunftmensch in Thomas Mann froh gewesen sein, diesem ausgelassenen Tanz mit dem Tode durch seine Abreise entronnen zu sein.

104 [o. V.]: Il ballo di Ierasera al Grand Hôtel des Bains. In: *L'Adriatico* 36, 151 (03.06.1911), S. 5: »Bellezza blonde e bellezza brune diedero splendore inusitato di grazia e di profumo femminile alle sale del Grand Hôtel des Bains, trasformate in deliziose serre di fiori, irrorate di luce spiovente dall'alto, che avvolgeva tutto e tutti in un carezzevole blancore, in un atmosfera di letizia e di brio. La più eletta società esotica aveva risposto con entusiasmo all'invito diramato dalla direzione del Grand Hôtel des Bains, entusiasmo che ebbe la miglior conferma nell'animazione signorile che ravvivò questa festa da ballo, prima della lunga e desiderata serie di feste consimili che avremo in seguito. Nè mancò all'invito una gentile rappresentanza della nostra società per cui nelle sale del Grand Hôtel ieri sera tutti gli idiomi si confusero nella più simpatica e babilonica confusione. Verano russe e tedesche e americane e francesi dallo charme squisito; polacche dalla grazia fine e seducente; tutta una superba rappresentanza insomma, della femminilità europea che approfittò con un entrain sorprendente, irresistibile della serata magnifica«.

Zusammenfassend dürfte klar geworden sein, dass sich die Novelle in puncto Cholera sehr genau an die noch heute archivalisch belegbaren Fakten des Krankheitsausbruchs Ende Mai 1911 hält. Wie so oft in Thomas Manns Werk sind die medizinhistorischen Details von einer geradezu chronistischen Genauigkeit, was im Falle der hier untersuchten Novelle umso mehr wiegt, als es bis 1917 meines Wissens keine einzige offizielle Verlautbarung zur Choleraepidemie im Venedig des Jahres 1911 gab. Hier kommt einerseits Thomas Manns naturalistisches Erbe zur Geltung, zum anderen erlaubt ihm das Interessengebiet der Medizin, das Kranke, Hässliche, Verrückte und Kriminelle zu thematisieren, das für die literarische Moderne insgesamt so charakteristisch ist. Dies umso mehr, als er in *Der Tod in Venedig* gegen eine ganz anders geartete Propaganda anschreibt, die von solchen Schattenseiten des Daseins nichts wissen will, sie im Nicht-Wissen-Wollen aber zugleich verschärft. Vor allem aber stellt sich die Novelle als eine tiefschürfende Reflexion über Dichtung und Wahrheit, Selbstbetrug und Selbsterkenntnis dar. Von dem Reisebüroangestellten, der die Cholera beim Namen nennt und Licht in die Gemengelage von Vermutungen und Dementis bringt, heißt es ausdrücklich, er sage die »Wahrheit«.¹⁰⁵ Er ist damit eine Gegenfigur zu den vielen unechten, betrügerischen, simulierenden und lügenden Figuren¹⁰⁶

105 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 578.

106 Der Kapitän des Fährschiffs, das Aschenbach von Pola nach Venedig befördert, wirkt auf den Fahrgast wegen seiner Physiognomie wie ein »altmodische[r] Zirkusdirektor []« (ebd., S. 517). Seine »schauspielerische[] Verbeugung« (518) kann über die Leere seines Geredes nicht hinwegtäuschen. Der Gondolier, der v. Aschenbach zum Lido rudert, besitzt keine »Konzession« (527), arbeitet also illegal. Die vor dem Abendessen in der Halle des Hôtel des Bains versammelten Gäste täuschen Teilnahmslosigkeit vor (529). Ein Bettler, dem Aschenbach auf seinen Streifzügen durch Venedig begegnet, »zeigt das Weiße der Augen, als sei er blind« (567), was der Leser, auf Trugabwehr gestimmt, sogleich bezweifelt. Ein »Altertumshändler« lädt die Passanten »mit kriechenden Gebärden zum Aufenthalt ein, in der Hoffnung, ihn zu betrügen« (567). Der Geschäftsführer des Hôtel des Bains ist ein »Schleicher« (570), einer der zum Schweigen Verbündeten, die Aschenbach »zur ausdrücklichen Lüge nötigt« (570). Der Bariton-Buffer, einer der Bettelvirtuosen, die in Aschenbachs Hotel aufspielen, ist »fast ohne Stimme« (571), also ein Pseudo-Sänger, und unterhält eher mit »Eulenspiegeleien« (571) als mit seinen stimmlichen Qualitäten die bereits dezimierte Gästeschar. Der »Guitarrist« unterlegt seinen Gesang mit einem Mienspiel, das der Darbietung etwas »Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges« (573) gibt, und

und klimatischen, jahreszeitlichen und topographischen Täuschungen,¹⁰⁷ die die Novelle charakterisieren. Während Thomas Mann selbst in einem Brief an seinen Bruder behauptete, die Novelle sei in vielerlei Hinsicht »falsch«¹⁰⁸ und die Denkfigur des Falschen die Novelle vom »falsche[n] Hochsommer« Anfang Mai bis zum »[falschen] Jüngling« in »falsche[r]

das »Lächeln tückischer Unterwürfigkeit«, mit dem er »katzbuckelnd« und »unter Kratzfüßen« (574) durch die Reihen der Zuhörer schleicht, mindert diesen Eindruck keineswegs. Der Coiffeur des Hotels hält graues Haar für eine »wirklichere Unwahrheit« als gefärbtes Haar (585). Kurzum, seit seinem Spaziergang in den Englischen Garten begegnen Aschenbach fast ausschließlich Figuren, deren Metier die Verstellung, die Täuschung, die Lüge ist.

107 Die »nicht ganz gewöhnliche Erscheinung« (ebd., 502) an der Aussegnungshalle mutet Aschenbach ebenso fremdländisch, in diesem Falle unbayerisch, an wie der Gondolier »nicht italienischen Schlages« (525), der ihn nach seiner Ankunft in Venedig zum Lido befördert, oder der »Guitarrist« »nicht venezianischen Schlages, vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker« (573), der den Hotelgästen vorsingt und vorspielt. In allen Fällen wird die Erwartungshaltung des Protagonisten, im Englischen Garten Bayern und in Venedig Venezianern zu begegnen, enttäuscht. Die topographische Ordnung der Dinge scheint aus den Fugen geraten zu sein. Ja, der Leser kann nicht einmal sicher sein, dass es sich bei diesen Figuren um Menschen handelt. Des ersteren »Lippen schienen zu kurz, sie waren völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, dass diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt, weiß und lang dazwischen hervorblickten« (503). Der Gondolier mit seiner kurz aufgeworfenen Nase zog ein paar Mal vor »Anstrengung«, wie es nach Art der verharmlosenden Mannschen Plausibilitätsangebote heißt, die Lippen zurück und entblößte seine weißen Zähne (525), und auch vom Gitarristen wird betont, dass er seine »starken Zähne« (574) entblößte. Die *scala naturae* scheint also gleichfalls durcheinandergeraten zu sein, die Todesboten in Menschengestalt sind zugleich *cerberi*. Auch die Cholera geistert als »Gespenst« (578) durch das 5. Kapitel der Novelle, erhebt »ihr Haupt«, zeigt »ihre Maske«. San Marco ist ein »morgenländischer Tempel« (565), das Meer »eine Raumeswüste« (536). Das Labyrinth, das Venedig ist, lässt den »Ortssinn« versagen (»Mit versagendem Ortssinn«, 586) und erschwert die Orientierung. Nicht einmal die »Himmelsgegenden« – man beachte den bezugsreichen Ausdruck für »Himmelsrichtungen« – kann Aschenbach mehr bestimmen, nachdem er in München ja noch eine halbherzige Anstrengung unternommen hatte, die Inschriften, die von jenen Himmelsgegenden zeugten, als »Formeln« (502) von der Stirnseite der Aussegnungshalle abzulesen. Raum-Zeit-Koordinaten werden in der Schwebe gehalten, verheimlicht, angedeutet. Niemand, so scheint es, ist, was er oder sie vorgibt zu sein; nichts ist das, was es auf den ersten Blick zu sein scheint, Tazio und Aschenbach inbegriffen.

Gemeinschaft mit der Jugend«, dem schließlich das »*falsche* Obergebiss vom Kiefer auf die Unterlippe« fällt (Hervorhebungen T. R.),¹⁰⁹ durchzieht, handelt es sich bei der Cholera-Erzählung des Reisebüroangestellten um eine ereignisgeschichtlich beglaubigte, autobiographisch vom Autor erfahrene ›Wahrheit‹, die in die literarische Komposition der Novelle als Rückblick eingewoben wird. Es ist aber auch die ›Wahrheit‹, freilich eine Vernunftwahrheit, die den Menschen Thomas Mann zur eiligen Abreise bestimmte, in der aber weder der Künstler Thomas Mann noch sein Protagonist Gustav von Aschenbach sesshaft werden. Von Aschenbach jedenfalls besiegelt seinen Pakt mit den vernunftwidrigen oder pseudovernünftigen, sozial unverträglichen und moralisch fragwürdigen Machenschaften von Stadtvätern, Politikern, Wirtschaftsvertretern und Gesundheitsbehörden, auch wenn sich seine Motive für einen solchen Pakt von denen seiner Mitverschworenen unterscheiden. Es kommt zu einer Allianz im Schweigen, mit der von Aschenbachs eigenes Wissenwollen, seine Inspektion der Stadt, aber auch seine Introspektion ein Ende finden. Seine *Wahr*-nehmungen werden zunehmend Ausdruck einer Externalisierung der graduellen Erodierung der Bezugssysteme und Orientierungen seines Innenlebens. Der Makrokosmos Venedig spiegelt jene mikrokosmischen Verwerfungen, die es von Aschenbach zusehends erschweren, seinem Orientierungswissen zur Unterscheidung von Trug und Wahrheit, Gut und Böse, Tod und Leben, Ost und West zu folgen. Und diese Verwerfungen sind wiederum Begleitumstände einer sexuellen Identitätskrise, die bis zuletzt ungelöst bleibt. Der Trug in der Welt triggert und unterhält den Selbstbetrug von Aschenbachs ebenso wie jener den Trug in die Welt projiziert; beide stimulieren und sanktionieren einander, um am Ende zu amalgamieren. Seine radikale Absage an

108 Thomas Mann: Brief an Heinrich Mann. In: Ders.: Briefe I. 1889–1913. Ausgewählt und hrsg. von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2002, S. 535.

109 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 13), S. 501, 519, 521 und 523. Carlo Brune versteht diese Falschheit als »Ausweis einer Eigenständigkeit der Signifikanten, der Zeichen, die ihrer bloßen Funktionalisierung hinsichtlich einer Verweisfunktion auf ein Signifikat enthoben werden und so Autonomie gewinnen«. Vgl. Carlo Brune: »In leisem Schwanken« – Die Gondelfahrt des Lesers über Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Poststrukturalismus. In: Tim Lörke und Christian Müller (Hrsgg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien, Würzburg, 2006, S. 23–48, hier S. 32.

jeden selbsterhaltenden oder anderen zuträglichen Pragmatismus, dessen Wortführer der – englische – Reisebüroangestellte ist, und sein völliges Eintauchen in das, was der Erzähler »Traumlogik« nennt,¹¹⁰ beschleunigen auch den Wandel der Erzählperspektive von einer internen Fokalisierung zur Nullfokalisierung.¹¹¹ Während die narrative Instanz und damit der Leser das Erzählte zunächst aus der Sicht des Protagonisten erfahren, vernimmt der Leser das Ende der Erzählung durch einen nicht unmittelbar ins Geschehen involvierten Erzähler. Pointiert gesagt: Nach dem Besuch des Reisebüros trennen sich nicht nur die Wege von Autor und Protagonist, sondern auch die von Erzähler und Protagonist. Mit von Aschenbachs normativer Forderung »Man soll schweigen!«,¹¹² gesteigert zum dezisionistischen »Ich werde schweigen!«,¹¹³ werden schließlich auch die deterministischen, philosophischen, mythologischen und tragischen Intertexte der Novelle relativiert. Denn von Aschenbach trifft seine Entscheidung wider besseres Wissen,¹¹⁴ nicht aufgrund degenerativer Eigengesetzlichkeiten,¹¹⁵ göttlicher Verblendung, schuldhafter

110 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 588.

111 Zu diesen literaturtheoretischen Begriffen vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 5. Aufl. München 2003, S. 65. Zu deren Anwendung auf die Erzählperspektive in *Der Tod in Venedig* vgl. Brune: »In leisem Schwanken« (wie Anm. 109), S. 30 f.

112 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 13), S. 564 und 581.

113 Ebd., S. 581.

114 Aschenbach ist ja nicht von allem Anfang an ein Opfer des Trugs. Sein Wissensstand in puncto Cholera z. B. entspricht durchaus dem seines Schöpfers und verrät, wie gezeigt, ein erstaunliches Maß an Wirklichkeits-sinn. Auch was seine Selbsterkenntnis betrifft, bewährt er sich durchaus eine Zeitlang als Wahrheitssucher. Nach seiner verfehlten Abreise wieder im Hôtel des Bains auf Blickweite zu seinem Angebetenen, erkennt er: »Sieh, Tazio, da bist ja auch du wieder! Aber im gleichen Augenblick fühlte er, wie der lässige Gruß vor der Wahrheit seines Herzens hinsank und verstummte, – fühlte die Begeisterung seines Blutes, die Freude, den Schmerz seiner Seele und erkannte, daß ihm um Tazios willen der Abschied so schwer geworden war« (ebd., S. 548).

115 Von Aschenbach wird mit dezenten Degenerationszeichen eingeführt: 1. Ein wenig zu großer Kopf im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt (vgl. ebd., S. 515); 2. Merkmale fremder Rasse, die er seiner aus Böhmen stammenden Mutter verdankt (vgl. 508); 3. eine gebogene Nase, deren Signifikanz im Rahmen antijüdischer Stereotype der Zeit unüberhörbar ist; 4. eine erhöhte Empfänglichkeit und Empfindlichkeit, eine gesteigerte Impressionsnähigkeit, die nach den Lehren der Degenerationstheoretiker und deren

Verstrickung oder sokratischer Verführung. Wenngleich in all diesen Kontexten Helden untergehen, so bleibt doch etwas, das vermeintlich größer ist als sie: eine Ordnung der Dinge, ein biologisches Muster, ein Ehrenkodex, eine Idee. Am Ende der Novelle¹¹⁶ steht dagegen eine betrogene Weltöffentlichkeit und eine fehlgeleitete Gedächtnisstiftung. Das gilt übrigens nicht nur für den verstorbenen von Aschenbach, sondern auch für Venedig. Denn von Aschenbachs Sterben evoziert ein romantisches Venedigbild, das einer künstlerischen Verherrlichung des Morbiden, Dekadenten und Unmoralischen entspringt, dem Spiel mit Masken und dem Liebestod. Trotz der zahlreichen Ansätze der Novelle zu einem hochmodernen, wirklichkeitsnahen und kritischen Venedigporträt, wie es etwa die Futuristen um 1910 zu propagieren vermeinten,¹¹⁷ optiert von Aschenbach am Ende für den alten Venedigmythos. Thomas Mann unterscheidet sich hierin von seinem Protagonisten, was man bedenken sollte, wenn man ihn wegen seiner Novelle dafür verantwortlich machen will, dass eine zukunfts offene und von der ansässigen Bevölkerung ausgehende Stadtplanung in Venedig bis heute nicht gelingen will.

Popularisierern Max Nordau, Paul Möbius etc. stets degenerationsverdächtig ist. Der Keim ist vorhanden, so sehr Aschenbach ihn auch mit geballter Faust in Schach zu halten versucht. So löst die Begegnung mit dem Fremden an der Aussegnungshalle einen »Anfall« von Reiselust aus, »ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert« (504); die Begegnung mit dem Fährmann wirkt betäubend und ablenkend (518); die Begegnung mit dem Stutzer zieht eine »träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare« (519) nach sich; auf das venezianische Wetter reagiert er mit »Verstimmung« (533); der Scirocco macht ihm »peinliche[n] Schweiß«, »die Augen versagten den Dienst, die Brust war beklommen, er fieberte, das Blut pochte im Kopf« (542); das Meer liebt er »aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts«. (536).

116 Vgl. ebd., S. 592: »Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode. –«.

117 Vgl. May: *La Biennale di Venezia* (wie Anm. 16), S. 83 f., der von einer Aktion futuristischer Dichter und Maler berichtet, die am 08.07.1910 800.000 Kopien eines »Contro Venezia passatista« überschriebenen Manifestes, in dem gegen ein vergangenheitsgläubiges und sich dem Fremdentourismus auslieferndes Venedig polemisiert wurde, von der Spitze des Torre d'Orologio auf die Touristenscharen warfen.

LUDWIG JÄGER

›KLASSIZITÄT‹ UND ›SPRACHKRISE‹

Thomas Manns ambivalente Schreibweise in *Der Tod in Venedig*

›KLASSIZITÄT‹ UND ›SPRACHKRISE‹: EINE VORBEMERKUNG

Der Versuch, den ich im Folgenden unternehmen möchte, Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* im Hinblick auf ihre schreibstrategische ›Machart‹ in den Blick zu nehmen, ist ein im wörtlichen Sinne sprachanalytischer. Als solcher ist er freilich mit Herausforderungen ganz eigener Art verbunden, bewege ich mich doch als Sprachwissenschaftler insofern ›auf schwankendem Grund‹, als ich mich anschicke, von einem Gegenstand zu handeln, der sich – zumindest soweit seine ästhetische Qualität in Rede stehen soll – vorderhand nur in literaturtheoretischer Perspektive angemessen in den Blick nehmen lässt. Wichtige etwa motivgeschichtliche,¹ zeithistorische² oder texthermeneutische³ Fragen zu

1 Vgl. Hans W. Nicklas: Thomas Manns Novelle »Der Tod in Venedig«. Analyse des Motivzusammenhangs und der Erzählstruktur. Marburg 1968; Paul Gerhard Klussmann: Die Struktur des Leitmotivs in Thomas Manns Erzählprosa. In: Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Hrsg. von Rudolf Wolff. Bonn 1984, S. 8–26; Werner Deuse: »Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen«. Griechisches in »Der Tod in Venedig«. In: Heimsuchung und süßes Gift. Hrsg. von Gerhard Härle. Frankfurt a. M. 1992, S. 41–62; Hans Wysling: Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Zürich 1969.
2 Vgl. etwa Erhard Bahr: Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns »Der Tod in Venedig«. In: Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Hrsg. von Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck 2003, S. 1–16.

dieser Novelle, wie sie in der einschlägigen Forschungsliteratur behandelt werden, kann ich also nicht diskutieren, nicht einmal das für den thematischen Fokus unserer Tagung zentrale Verhältnis von *Klassizität* und *Dekadenz* in seiner literarästhetischen Perspektive. Gleichwohl ist es aber in gewissem Sinne durchaus gerade diese begriffliche Opposition, die auf eine auch sprachanalytisch interessante Weise Spuren in den schreibstrategischen Mitteln hinterlässt, die Thomas Mann bei der Entfaltung seiner Novelle anwendet. In der Tat lässt sich an der Mann'schen Schreibweise, d. h. an der sprachlich-stilistischen Form der Textentfaltung, das Changieren zwischen zwei grundverschiedenen Verfahren feststellen: das Alternieren nämlich, auf der einen Seite, zwischen einem eher klassizistischer Sprachgestaltung verpflichteten Gestus, der sich – wie Mann seinen Dichter Gustav von Aschenbach rasonieren lässt – »seines sicher treffenden und mit Anmut gekrönten Wortes« gewiss sein könne,² einem Gestus, der »nüchterner Leidenschaft voll, aus der Marmor- masse der Sprache die schlanke Form«³ befreie und auf der anderen Seite einem geradezu konträren Verfahren, das in der schreibstrategischen Inszenierung einer ›Sprachkrise‹ zu bestehen scheint, einer Sprachkrise, in der sich wiederum eine Einsicht Aschenbachs reflektiert, dass nämlich »das Wort die sinnliche Schönheit nur zu preisen, nicht wiederzugeben« vermöge,⁴ dass dem Dichter, der sich nicht »aufzuschwingen«, sondern »nur auszuschweifen« in der Lage sei, eine »natürliche Richtung zum Abgrunde« eigne.⁵

In den beiden gegensätzlichen Autorerfahrungen Aschenbachs bringt Thomas Mann – wie ich zeigen möchte – die Pole jener gegensätzlichen Gestaltungsverfahren exemplarisch auf den Begriff, die er selbst in der Verfertigung seiner Novelle schreibstrategisch verwendet: einmal eine Schreibweise, die an ihrem Formulierungserfolg und ihrer zuverlässig

3 Vgl. Frederick A. Lubich: Die Entfaltung der Dialektik von Logos und Eros in Thomas Manns »Tod in Venedig«. In: *Colloquia Germanica* 18 (1985), S. 140–159; Christoph Geiser: Naturalismus und Symbolismus im Frühwerk Thomas Manns. Bern und München 1971.

2 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 540.

3 Ebd., S. 553.

4 Ebd., S. 562.

5 Ebd., S. 589.

eintretenden ästhetischen Gelungenheit keinen Zweifel hegt und die sich gleichsam in dieser Gewissheit feiert, sowie zum anderen ein hiervon abweichendes Verfahren, das in der im Text ausgestellten mäandernden Suche nach dem treffenden Ausdruck die unlösbare Schwierigkeit sichtbar werden lässt, bestimmte Sachverhalte angemessen zu ›treffen‹ bzw. ›wiederzugeben‹. Das auktoriale Schreiben verlässt hier die Regionen wohlbegründeter semantischer Ordnungen und begibt sich in Sprachareale über schwankendem semantischem Grund. Nur im Horizont des klassizistischen Gestus bleibt das Wort als ›treffendes‹ Wort semantisch zielsicher. Es gerät aber durchaus auch in andere textliche Umgebungen, in Regionen semantischer Fragilität, in denen das, was ausgedrückt werden soll, gerade nicht punktgenau sprachlich wiedergegeben zu werden vermag, wobei die Suchbewegung hier freilich nicht wie das ›Verfehlen‹ des eigentlich Gemeinten, sondern als ästhetisches Verfahren des Ausdrucks inszeniert wird.

Ich möchte also im Folgenden aus einer gleichsam sprachanalytischen Perspektive Anmerkungen zu den skizzierten polaren schreibstrategischen Mitteln machen, die Thomas Mann – wie ich glaube – intentional verwendet, um den spezifischen Charakter seines Textes zu inszenieren. Das klassizistische Verfahren lässt sich dabei – wie ich oben bereits angedeutet habe – durch Prädikate kennzeichnen, mit denen Mann den Stil seines Autors Aschenbach charakterisiert. Von diesem heißt es, es eigne ihm ein »sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität«,⁶ eine »vorbildlich reine[] Form«,⁷ die auf ihrem Höhepunkt in das »Gelüst« des Dichters münde, den Gegenstand der Darstellung »im Licht seines Wortes erglänzen zu lassen.«⁸ Mann selbst hat in den Kommentaren, mit denen er seinen Stil charakterisiert, diese Schreibstrategie so gerechtfertigt: Gegen die Vorhaltung, »ihm fehle die große Geste, die Leidenschaft«, sein Stil sei »das Instrument eines eher langsamen, spöttischen und gewissenhaften als genialisch stürmenden

6 Ebd., S. 514.

7 Ebd., S. 588.

8 Ebd., S. 555 f. In einem Gespräch um 1918 bemerkt Thomas Mann zur ›Klassizität‹ seines Stils im *Tod in Venedig*: »Ich gestehe Ihnen, daß ich, um mich ganz in den Stil [der deutschen Epik, L. J.] einzuleben, in dem ich zu schreiben mir vornahm, täglich einige Seiten Goethe gelesen habe, aus den *Wahlverwandtschaften*, immer dieselben Seiten, um hinter das Geheimnis des souveränen Stils zu kommen«. Zit. n. Erhard Bahr: Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2005, S. 130.

Geistes«,⁹ macht er geltend, »das Improvisatorische, das literarisch Ungefährde des Redens« sei ihm »zuwider«. ¹⁰ An dessen Stelle habe eine »schmerzliche Sensibilität der Beobachtung« zu treten, eine »kalte[] und unerbittliche[] Genauigkeit der Bezeichnung«, durch die die Sprache des »treffende[n] Ausdruck[s]« – wie er sie nennt – bestimmt sein müsse. ¹¹

So sehr sich Mann nun aber auch auf der einen Seite einer Sprache des treffenden Ausdrucks verpflichtet weiß, verbirgt er doch auf der anderen Seite nicht die Erfahrung, dass die »unerbittliche Genauigkeit der Bezeichnung«, die Treffsicherheit der poetischen Darstellung, sich als unerreichbar erweisen kann und durch ein mäanderndes Paraphrasieren, durch ein Umkreisen des gesuchten, allein angemessenen Ausdrucks ersetzt werden muss. Er reflektiert in dieser durchaus bewussten Vorführung der Scheiternsanfälligkeit des treffenden Wortes jenen Sprachkrisenbefund, den Hofmannsthal in seinem Chandos-Brief formuliert hatte: Die Worte der Sprache könnten sich – so Hoffmannsthal – nicht mehr auf eine »Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe« stützen, auf einen verlässlichen und festen semantischen Grund; sie scheinen vielmehr »ins Bodenlose zu führen«. ¹²

THOMAS MANNS (AMBIVALENTE) SCHREIBWEISE

Mein sprachanalytischer Blick auf Manns Schreibstrategien in *Der Tod in Venedig* kann natürlich nur einzelne strukturelle Momente herausgreifen. Es geht mir nicht um so etwas Anspruchsvolles wie eine Stilanalyse ¹³ des Mann'schen Textes, wie sie etwa Frederic Amory hinsichtlich des ›klassischen Stils‹ ¹⁴ oder Johannes Erben hinsichtlich des von ihm so ge-

⁹ Thomas Mann: *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2002, S. 42.

¹⁰ Ebd., S. 418.

¹¹ Thomas Mann: *Bilse und Ich*. In: Ders.: *Essays I. 1893–1914*. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2002, S. 95–111, hier S. 107 f.

¹² Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1991, S. 45–55.

¹³ Vgl. Oskar Seidlin: *Stiluntersuchungen an einem Thomas Mann-Satz*. In: Ders.: *Von Goethe zu Mann: Zwölf Versuche*. Göttingen 1963, S. 148–161.

¹⁴ Frederic Amory: *The Classical Style of »Der Tod in Venedig«*. In: *Modern Language Review* 9 (1964), S. 399–409.

nannten »sprachreflexiven Stil[s]«¹⁵ Thomas Manns vorgenommen hat. Ich möchte vielmehr vorsichtiger einige der charakteristischen Eigenarten seiner Schreibstrategie dadurch in den Blick nehmen, dass ich drei analytische Sonden in den Text senke, von denen die beiden ersten eher der Freilegung des klassizistischen Schreibgestus gelten, während die dritte geeignet zu sein scheint, Manns Ausstellung der Krise des treffenden Wortes zu illustrieren.

(1) Die *erste* Sonde wird uns erlauben, Manns Verwendung *anaphorischer* und *kataphorischer* Ketten¹⁶ näher zu betrachten, die für seine Schreibweise in diesem Text außerordentlich charakteristisch ist. Anaphorische (und kataphorische) Ketten – ich werde auf beide Termini noch näher eingehen – sind sprachliche Netzwerke, mit denen Mann die semantische Kohärenz der Mikro-Narrative inszeniert, aus denen sich der Text insgesamt zusammensetzt. Ihre kohärenzstiftende Wirkung trägt wesentlich zur Generierung des klassizistischen Gestus bzw. des ›soveränen Stils‹ bei, den zu erzeugen Mann intendierte.

(2) Die *zweite* Sonde registriert die verschiedenen *Tempora*, die Mann gemäß einer durchdachten narrativen Zeitordnung verwendet. Plusquamperfekt, Imperfekt und Präsens werden jeweils in einer für die Bedeutungsstruktur des Textes außerordentlich aufschlussreichen Weise systematisch eingesetzt. Mit ihnen lassen sich verschiedene Erzähler- bzw. Beobachterordnungen ebenso wie szenische und ontologische Semantiken unterscheiden.

(3) Schließlich zielt eine *dritte* Sonde auf ein *lexikalisches Verfahren*, mit dem Thomas Mann *Wortfindungsprozesse* offen inszeniert und sie gleichsam zu einer ästhetischen Eigenart des Textes erhebt. *Kumulierende Paraphrasen*, die alle Wortarten betreffen, mäandern um die Semantik des jeweils intendierten Sachverhaltes, ohne sie – gleichsam definitiv – stillzustellen. Das Ethos der ›unerbittlichen Genauigkeit‹ des ›treffenden Wortes‹ wird hier dadurch in seiner Krise vorgeführt, dass Mann in lexikalischen Paraphrasen den semantischen Ort umstellt und als Leerstelle markiert, an dem das gesuchte Wort zu finden wäre, wenn es denn zur Verfügung stünde.

¹⁵ Johannes Erben: Bemerkungen zur Sprachbewusstseins- und sprachreflexiven Stil bei Thomas Mann. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 125 (2006), S. 61–90.

¹⁶ Vgl. Robert B. Brandom: Expressive Vernunft. Begründung, Repräsentation und diskursive Festlegung. Frankfurt a. M. 2000, S. 443 f.

Beginnen möchte ich mit der Betrachtung anaphorischer und kataphorischer Ketten in ihrer Bedeutung für die semantische Kohärenzstiftung und in ihrer stilistischen Funktion für die Inszenierung der ›klassizistischen‹ Eleganz des Textes.

ANAPHORISCHE UND KATAPHORISCHE KETTEN

Anaphorische Ketten und ihre Inversionen, *kataphorische*¹⁷ Ketten, stellen ein zentrales und textkonstitutives Merkmal von Thomas Manns Novelle dar. Die dramaturgische Entfaltung der Erzählung vollzieht sich über Mikro-Narrative, d. h. in sich geschlossene Textepisoden, die als Beobachtungen, szenische Ereignisse, Träume, Reflexionen und Sentenzen auftreten können, durch die das Ganze der Novelle substrukturiert ist. Viele dieser Mikro-Narrative sind nun durch sprachliche Netzwerke semantisch zusammengehalten, die eine charakteristische Struktur haben. Wenn man sie mit den Mitteln der Graphentheorie anschaulich machen wollte, stellten sie Strukturbäume (Graphen) dar, die als Ausgangsknoten einen *Eigennamen* enthalten, wobei ich hier nur den – freilich hoch frequenten – Eigennamen »Aschenbach«, »von Aschenbach« oder »Gustav von Aschenbach« näher betrachte, von dem dann sich verzweigende Netzwerke pronominaler Ausdrücke wie »er«, »ihn«, »sein« etc. ausgehen und sich rhizomhaft verbreiten, in die sich oft auch Kennzeichnungen¹⁸ wie »der Schöpfer«, »der Verfasser«, »der Meister«, »der Reisende«, »der Einsame«, »der Schauende« einnisten. Sie alle wenden sich auf den Eigennamen zurück und umgreifen so einen geschlossenen semantischen Raum. Die Kennzeichnungen spielen dabei eine eigentümlich prägnante Rolle: Der gesamte Erzählung lässt sich nämlich durch die konzentrierte Aufzählung allein der Kennzeichnungen extrem verdichtet in ihrem Verlauf darstellen. Im zweiten Kapitel etwa dominieren Kennzeichnungen wie »der Autor«, »der Künstler«, »der Schöpfer«, »der Meister«, »der Dichter«, im dritten Kapitel solche, die das Reisetema abbilden und das fünfte Kapitel wird dominiert von Charakterisierungen

¹⁷ Diesen Terminus hat Karl Bühler eingeführt. Vgl. Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart 1978, S. 122.

¹⁸ Zum Terminus »Kennzeichnung« vgl. etwa Wilhelm Kamlah und Paul Lorenzen: Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Denkens. Mannheim 1967, S. 104.

der Aschenbach verstörenden Verliebtheit: »der Verliebte«, »der Verwirrte«, »der Betörte«, »der Einsame«, »der Berückte«, »der Träumende« etc.

Pronomen und Kennzeichnungen fungieren also als *Anaphern*, die auf das anaphorische Anfangselement, den Eigennamen Aschenbach, zurückverweisen und so jene Textzusammenhänge herstellen, die ich Mikro-Narrative genannt habe. Beide Wortarten verhalten sich so ganz im Sinne des klassischen Falls der Anapher: Sie beziehen sich zurück auf ein Antezedens, den Eigennamen, der am Anfang der anaphorischen Kette steht.¹⁹

Die Anapher hat das sprachwissenschaftliche und das sprachphilosophische Denken seit dem 19. Jahrhundert intensiv beschäftigt. So bezeichnet etwa Karl Bühler in seiner Sprachtheorie Anaphern als »Gelenkwörter«²⁰ und ihre Verwendung als textliche »Fügetechnik«, die es ermögliche, »ohne Gefährdung der Gesamtübersicht Einschreibungen aller Art zu vollziehen und in kleinen und großen Bögen über alles Dazwischenliegende hinweg schon Dagewesenes wieder hervorzuholen oder erst Kommendes schon im voraus zur Verbindung mit dem gerade Genannten in Aussicht zu nehmen«.²¹

Diese Charakterisierung der Anapher bzw. des anaphorischen Verfahrens ist deshalb interessant, weil sie genau die Art beschreibt, in der Thomas Mann anaphorische Strukturen als Fügetechnik einsetzt, durch die die Textepisoden seiner Novelle zusammengehalten werden: Häufig im Text öffnet der Eigenname »Aschenbach« jeweils den semantischen Raum einer zusammenhängenden Episode, in denen die anaphorischen Ausdrücke als Gelenkwörter strukturelle Kohärenz herstellen: So stellt das insgesamt vergleichsweise kurze erste Kapitel eine lange anaphorische Kette dar, in der thematisch das Entstehen der Aschenbach'schen »Reiselust«²² entfaltet wird: Sie beginnt mit den beiden Varianten des Eigennamens – »Gustav Aschenbach oder von Aschenbach« –, setzt sich fort mit der Kennzeichnung »der Schriftsteller« und entwickelt sich in pronominalen Ausdrücken sowie durch die Wiederaufnahme des Namens fort: »ihn« – »ihm« – »Aschenbach« – »er« – »ihn« – »er« – »er«.²³ Sie wird schließlich kurz unterbrochen durch eine zweite, sich einschleibende anaphorische Kette, die ausgeht von dem – vor der »Aussegnungs-

¹⁹ Vgl. Brandom: *Expressive Vernunft* (wie Anm. 18), S. 409.

²⁰ Bühler: *Sprachtheorie* (wie Anm. 19), S. 385

²¹ Ebd., S. 391.

²² Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 4), S. 504.

²³ Ebd., S. 501 f.

halle« plötzlich auftauchenden – »[m]äßig hochgewachsen[en], mager[en], bartlos[en] und auffallend stumpfnäsiger [...] Mann«. ²⁴ Die eingeschobene Episode wird beendet durch die Wiederaufnahme des Eigennamens: »Wohl möglich, daß Aschenbach« ²⁵ und setzt sich nun in einer langen Kette anaphorischer Pronomina fort, in die eine Traumepisode eingeflochten ist. Diese wird ihrerseits durch ein vierfach anaphorisch wieder aufgenommenes Prädikat mit textlicher Kohärenz versehen: »[E]r sah, sah eine Landschaft [...], – sah aus geilem Farrengewucher [...], sah wunderlich ungestaltete Bäume [...], sah zwischen den knotigen Rohrstämmen«. ²⁶ Das anaphorische Traumintermezzo wird – wie auch häufig andere anaphorische Ketten im Verlauf der Erzählung – durch einen Kurzsatz prägnant abgeschlossen. Diese Kurzsatzabschlüsse stehen dabei zumeist in einem syntaktisch scharfen Kontrast zu den vorausgehenden komplexen, häufig hypotaktischen Satzstrukturen. Hier lautet der Kurzsatz: »Dann wich das Gesicht«. ²⁷

Zugleich wird nun die durch das Traumintermezzo unterbrochene Kette durch die Wiederaufnahme des Namens – »mit einem Kopfschütteln nahm Aschenbach« – in einer so eindrucksvollen Länge fortgesetzt, dass sie hier vorgeführt werden soll: »Er« – »sein« – (und nun folgt elf Mal »er«) – »ihn« – »er« – »er« – »ihn« – »seine« – »er« – »er« – »er« – »ihm« – »sein« – »Er« – »ihm« – »ihm« – »er« – »er« – »er« – »ihm« – »ihm« – »er«. ²⁸ Ein kleiner Textausschnitt klingt so:

Nicht, daß *er* Schlechtes herstellte: dies wenigstens war der Vorteil *seiner* Jahre, daß *er* sich *seiner* Meisterschaft jeden Augenblick in Gelassenheit sicher fühlte. Aber *er* selbst, während die Nation sie ehrte, *er* ward ihrer nicht froh, und es schien *ihm*, als ermangle *sein* Werk jener Merkmale feurig spielender Laune, die [...] die Freude der genießenden Welt bildet[.] ²⁹

Alle anaphorischen Ausdrücke der Kette, die sich über mehrere Seiten erstreckt, stellen Rückverweise auf das jeweilige Anfangselement, den Eigennamen ›Aschenbach‹ und sein Referenzobjekt dar. Die Anaphern

²⁴ Ebd., S. 502.

²⁵ Ebd., S. 503.

²⁶ Ebd., S. 504.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 504–507.

²⁹ Ebd., S. 506 f. (Hervorhebungen L. J.).

fungieren also, wie Bühler formuliert, als eine Form des rückgewendeten, »reflexiven Zeigens«. ³⁰ Sie zeigen zurück auf ›Aschenbach‹. Sie versehen den Eigennamen und sein Referenzobjekt mit einem inferentiellen Netz, das alle semantischen Informationen, die sich im fortlaufenden Text an die jeweiligen Anaphern anschließen, in den Bedeutungsraum einstellt, der den Eigennamen umgibt. Die referentielle Wort-Welt-Beziehung des Eigennamens wird semantisch aufgeladen durch die inferentiellen Wort-Wort-Beziehungen des anaphorischen Netzes. Die Semantik von ›Aschenbach‹ verdankt sich insofern nicht prioritär dem Bezug des Namens auf ein Individuum, Aschenbach, sondern einem inferentiellen, anaphorisch organisierten Netzwerk – kurz: sie verdankt sich nicht der *Referenz*, sondern der *Inferenz*. Die inferentiellen anaphorischen Netzwerke konstituieren im Möglichkeitsraum der Novelle die literarische Gestalt Aschenbach als eine Figur möglicher Referenz und statten sie semantisch aus:

Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des »Elenden« [...], der Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, – er saß dort[.]³¹

Wie bewusst Thomas Mann diese Textstrategie einsetzt, zeigt sich etwa an dem Anfang des zweiten Kapitels, das nicht anaphorisch zurückweisend, sondern *kataphorisch* vorausweisend, aber nach dem gleichen Prinzip der inferentiellen Verkettung, verfährt: Der Text durchläuft zunächst eine Reihe von Kennzeichnungen, die spannungsreich vorausweisen auf den gleichsam aufgeschobenen Eigennamen »Aschenbach«, der erst am Ende einer längeren kataphorischen Kette auftaucht. »Der Autor« – »der Künstler« – »der Schöpfer« – »der Verfasser« sind Kennzeichnungen, die einen langen und komplexen Satz strukturieren, dem ein kurzer Satz folgt: »Gustav Aschenbach also war zu L., einer Kreisstadt der Provinz Schlesien, als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren«, wobei »also« wieder anaphorisch zurückverweist auf den vorausliegenden Text.³² Liest man die beiden Sätze zusammen, so zeigt sich die über Gelenkwörter

³⁰ Bühler: Sprachtheorie (wie Anm. 19), S. 389.

³¹ Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 4), S. 588.

³² Ebd., S. 508.

organisierte Fügetechnik sowie die durch sie bewirkte kataphorisch-anaphorische Kohärenzstiftung in großer Klarheit:

Der Autor der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen; *der geduldige Künstler*, der in langem Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten eine Idee versammelnden Romantepich, »Maja« mit Namen, wob; *der Schöpfer* jener starken Erzählung, die »Ein Elender« überschrieben ist und einer ganz dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte; *der Verfasser* endlich [...] der leidenschaftlichen Abhandlung über »Geist und Kunst«, deren ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit ernste Beurteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonement über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen: *Gustav Aschenbach also* war zu L., einer Kreisstadt der Provinz Schlesien, als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren.³³

Auch hier haben die in der kataphorischen Kette verwendeten Kennzeichnungen (»Autor«, »Künstler«, »Schöpfer«, »Verfasser«) den Sinn, die in ihnen mitgeführte Bedeutung auf den später auftretenden Eigennamen Aschenbach zu projizieren, der dann seinerseits über die anaphorische Verwendung von »also« noch einmal rückverweisend mit den Kennzeichnungen der kataphorischen Kette verbunden wird. Thomas Mann beweist hier seine Meisterschaft in der Erzeugung textlicher Kohärenz, die sich in dem strategischen Umgang mit anaphorischen und kataphorischen Gelenkwörtern zeigt, d. h. in deren subtiler Verwebung – oder allgemeiner: in der eleganten Verschränkung von referentieller und inferentieller Semantik.

ANAPHER UND REFERENZ

Man kann nicht umhin, Thomas Manns ausgeprägten Gebrauch anaphorisch-kataphorischer Verfahren in seiner Novelle als einen – gleichsam in der Form der ästhetischen Rede vorgetragenen – impliziten Beitrag zu einer philosophischen Debatte lesen, die mit dem Begriff der Anapher verbunden ist. Dies umso mehr, als er in seinem Essay *Bilse*

³³ Ebd., S. 507 f. (Hervorhebungen L. J.).

und ich den ästhetisch-epistemologischen Rahmen hierfür geliefert hat. Die Anapher-Debatte bezieht sich auf die Frage, welche der beiden konstitutiven Momente der anaphorischen Kette – das deiktische Wort-Welt-Element ›Eigennamen‹ oder das inferentielle Wort-Wort Element der auf den Eigennamen zurückverweisenden anaphorischen Ausdrücke – in semantischer Hinsicht als prioritär anzusehen ist. Kurz gesagt lautet die Frage: Setzt die Deixis, also der Weltbezug, die Anapher also das Sprachspiel voraus, oder die Anapher die Deixis? Anders formuliert: Setzt das inferentielle Netzwerk der anaphorischen Kette den referentiellen Bezug des Eigennamens voraus oder ist umgekehrt die referentielle Semantik des Eigennamens von den rückverweisenden Ausdrücken der anaphorische Kette abhängig, vielleicht sogar erst durch sie hervorgebracht? Nach der klassischen Theorie stellt die Anapher – wie Brandom bemerkt – ein semantisch nachrangiges Moment dar, weil »sie nur etwas mit dem innersprachlichen Fortführen oder Bewahren von etwas zu tun hat, das man prinzipiell bereits ohne sie verstehen können muß«,³⁴ nämlich den Eigennamen und seinen Weltbezug. Für Thomas Manns Novelle würde das bedeuten, dass der Eigennamen »Aschenbach« in seiner referentiellen Semantik auch unabhängig von den inferentiellen Leistungen der anaphorischen Ketten und der in ihnen enthaltenen Kennzeichnungen verständlich sein müsste, etwa durch das aus dem Text extrahierbare, quasi-empirische biographische Material.³⁵

Nun ist es aber eine charakteristische Eigenart von Texten, die mögliche Welten ästhetisch konstruieren,³⁶ dass viele der Objekte und Personen möglicher Referenz nicht in einer texttranszendenten Realwelt verortet sind, sondern erst in der möglichen Welt des ästhetischen Textes hervorgebracht werden. Es scheint mir also zumindest für ästhetische Texte unstrittig, dass die Referenzgegenstände von Eigennamen – als Objekte deiktischen Hinzeigens – den inferentiellen Netzen nicht vorausliegen können, in denen sie allererst als herausgreifbare und identische Bezugsgrößen erzeugt werden. Aschenbach ist eine Person, auf die, unabhängig von den inferentiellen Narrativen, in denen sie welt-haltig gemacht wird, nicht referentiell verwiesen werden könnte. Und

³⁴ Brandom: *Expressive Vernunft* (wie Anm. 18), S. 647.

³⁵ Vgl. Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 4), S. 508: »Gustav Aschenbach also war zu L., einer Kreisstadt der Provinz Schlesien als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren«.

³⁶ Vgl. hierzu Andreas Kablitz: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg i. Br. 2013.

selbst Eigennamen wie »Schwabing«, »Ungererstraße« oder »Föhrringer Chaussee«,³⁷ die im Rahmen der Novelle etwa auf reale Münchner Gegebenheiten verweisen, erhalten ihre referentielle Semantik nicht aus der Topographie von München, sondern aus dem inferentiellen Zusammenhang der Novelle – oder, wie Mann in *Bilse und Ich* formuliert: »Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe – was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun?«³⁸

Robert B. Brandom hat in einer Kritik der klassischen Anapher-Theorie eine Priorisierung der direkten Bezugnahme gegenüber einer inferentiell vermittelten, »indirekten« Form der Bezugnahme zurückgewiesen. Die referentielle Semantik habe im Hinblick auf die inferentielle Semantik keine »autonome Signifikanz«;³⁹ der deiktische Weltbezug sei vielmehr epistemologisch auf das anaphorische Sprachspiel angewiesen: »Deixis setzt Anapher voraus.«⁴⁰ Ehe es Sprachzeichen im Zuge eines »extralinguistischen Bezugs«⁴¹ möglich sei, Gegenstände aus dem Feld des Wirklichen herauszugreifen und auf sie zu referieren, müssten diese Zeichen ihrerseits auf andere Zeichen des sprachlichen Netzwerkes in »intralinguistischer Referenz«⁴² Bezug nehmen können. Das inner-sprachliche Spiel sei im Hinblick auf das Spiel der Bezugnahme nach draußen prioritär. Das gilt natürlich insbesondere für ein »Feld des Wirklichen«, das erst im Horizont eines narrativ-ästhetischen Textes konstituiert wird. Bedeutung ist eine Angelegenheit holistischer Zeichennetzwerke, die durch inferentielle Praktiken aufeinander bezogen sind. Es ist im Übrigen eben diese Idee des inferentiellen Holismus, die das Moment des Narrativen mit dem der Referenz verbindet: Das Verfügen über die Bedeutung eines Zeichens – sie ist es, die es erlaubt, auf Gegenstände einer Realwelt Bezug zu nehmen – ist eine Angelegenheit des Vermögens, die Bedeutung von Zeichen in anderen Zeichen zu erläutern, zu paraphrasieren, zu explizieren oder zu kommentieren, kurz: des Vermögens, die Bedeutung von Zeichen in Mikro-Narrationen zu entfalten. Die anaphorischen Ketten, die Thomas Mann in seiner Erzählung zu einem grundlegenden Erzählprinzip macht, können in diesem Sinne als Mikro-Narrationen verstanden werden, durch die in rückverweisenden Bezug-

37 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 4), S. 502.

38 Mann: *Bilse und Ich* (wie Anm. 13), S. 101.

39 Brandom: *Expressive Vernunft* (wie Anm. 18), S. 649.

40 Ebd., S. 638.

41 Ebd., S. 442.

42 Ebd.

nahmen von anaphorischen Ausdrücken auf die jeweiligen Anfangsknoten (Eigennamen, singuläre Termini) deren semantische Fähigkeit zur Referenz erst ermöglicht wird. Ihre Bauart folgt einem Prinzip, das Mann in seinem *Bilse*-Essay hinsichtlich des Verhältnisses von Realität und der symbolischen Ordnung von Kunstwerken so formuliert hat:

Die Wirklichkeit, die ein Dichter seinen Zwecken dienstbar macht, mag seine tägliche Welt, mag als Person sein Nächstes und Liebstes sein; er mag dem durch die Wirklichkeit gegebenen Detail noch so untertan sich zeigen, mag ihr letztes Merkmal begierig und folgsam für sein Werk verwenden: dennoch wird für ihn – und sollte für alle Welt! – ein abgründiger Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben – der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet[.]⁴³

Tatsächlich macht die für den fiktiven Text charakteristische Abwesenheit realweltlicher Bezugsgegenstände und -szenarien offensichtlich, was auch für nicht-fiktive Texte gilt: dass nämlich erst inferentielle Netzwerke den referentiellen Bezug ermöglichen. Erst sie erlauben das Herausgreifen von Referenz-Objekten, die erst in den Logiken des Inferierens unterscheidbar und identifizierbar werden.

TEMPORALE ORDNUNG

Ein zweites Mittel des klassizistischen, ›souveränen Stils‹ und seiner semantischen Kohärenzstiftung dürfen wir in Manns textstrategischem Tempusgebrauch erblicken. Wie ich bereits oben erwähnt habe, verwendet Mann verschiedene Tempora weithin gemäß einer sehr stringenten narrativen Ordnung. Plusquamperfekt, Imperfekt und Präsens werden jeweils in einer für die Erzählstruktur des Textes bedeutsamen Weise systematisch eingesetzt. Zunächst wird die Unterscheidung von Plusquamperfekt und Imperfekt offensichtlich gebraucht, um eine Beobachterperspektive erster von einer zweiter Ordnung zu unterscheiden: Beinahe durchgehend markiert der Erzähler seine Beobachterperspektive zweiter Ordnung durch die Verwendung des Plusquamperfekts: »Beim

43 Mann: *Bilse und Ich* (wie Anm. 13), S. 101.

Aumeister, wohin stillere und stillere Wege ihn geführt, hatte Aschenbach eine kleine Weile den volkstümlich belebten Wirtsgarten überblickt, [...] hatte von dort bei sinkender Sonne seinen Heimweg außerhalb des Parks auf die offene Flur genommen«, sobald der Erzähler die Innenperspektive des Protagonisten einnimmt, geht der Text in das Imperfekt über, »und erwartete, da er sich müde fühlte [...] am Nördlichen Friedhof die Tram«,⁴⁴

Das Präsens dagegen hat verschiedene Funktionen, deren erste man das *ontologische Präsens* nennen könnte. Hier greift der Erzähler auf den Gegenwartsmodus zurück, um gleichsam den Erzählrahmen in eine der Narration scheinbar transzendente Realität zu verlassen: Das »byzantinische Bauwerk der Aussegnungshalle«, das gerade noch in der Erinnerung Aschenbachs im Imperfekt erwähnt wird, rückt unvermittelt in das Präsens einer zeitlosen Wirklichkeit: »Ihre Stirnseite, mit griechischen Kreuzen und hieratischen Schildereien in lichten Farben geschmückt, weist überdies symmetrisch angeordnete Inschriften in Goldlettern auf«. ⁴⁵

Zugleich wird das Präsens aber auch zur Markierung einer Zeit des geschichtstranszendent Gültigen verwendet. In den Novellentext eingewoben ist ein ganzes Netzwerk von im Gegenwartsmodus gehaltenen Sentenzen, Reflexionen, Beobachtungen und Aperçus, die – wenn man sie als zusammenhängenden Text läse – so etwas wie eine in die Novelle inkorporierte Sammlung von Aphorismen, vielleicht sogar einen philosophischen Essay ergäben: »Aber es scheint, daß gegen nichts ein edler und tüchtiger Geist sich rascher, sich gründlicher abstumpft, als gegen den scharfen und bitteren Reiz der Erkenntnis«. ⁴⁶ Oder: »Fast jedem Künstlernaturrell ist ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren, Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen«. ⁴⁷ Oder: »Am Vollkommenen zu ruhen, ist die Sehnsucht dessen, der sich um das Vortreffliche müht«. ⁴⁸ Oder: »Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges [...] muß ihr willkommen sein«. ⁴⁹

44 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 4), S. 501 f.

45 Ebd., S. 502.

46 Ebd., S. 513.

47 Ebd., S. 531.

48 Ebd., S. 536.

49 Ebd., S. 565.

Schließlich dient das Präsens als Tempus der *dramatischen Gegenwart*: »So ganz zerrissen betritt er die Station. Es ist sehr spät, er hat keinen Augenblick zu verlieren, wenn er den Zug erreichen will. Er will es und will es nicht. Aber die Zeit drängt, sie geißelt ihn vorwärts«. ⁵⁰ ›Die Geißel der Zeit‹ ist es, die sich im aktuellen Präsens ausspricht.

Alle drei Formen des Präsens, die ganz verschiedene Funktionen zu haben scheinen, markieren gleichsam einen tiefen Zusammenhang von *Jetzt* und *Immer*, von *Aktualität* und *Ewigkeit*. Es verbindet die Flüchtigkeit von Ereignissen, die weder aus einer Vergangenheit entspringen, noch in eine Zukunft übergehen mit der ereignisenthobenen Welt transzendenter Wahrheiten und gültiger Werteordnungen. Die präsentische Zeit, die vorwärtsgeißelt, ist eingelassen in eine allumfassende Gegenwart, in der alles Handeln, alles Ereignishafte transzendiert ist.

INSZENIERTE WORTFINDUNG

Während also das anaphorisch-kataphorische Verfahren sowie die temporale Ordnung wesentlich zum klassizistischen Eindruck des Mann'schen Textes beitragen, ist doch unübersehbar, dass Mann auf diesen ›Klassizismus‹ den Schatten einer semantischen Krise fallen lässt. Diese Krise zeigt sich – oder besser: wird von Mann vorgeführt – als die Krise, von der das Programm des ›treffenden Wortes‹ betroffen ist. Die Suchbewegung zum ›einzig angemessenen‹ Wort mündet in keinem Auffindungsakt, sondern sie wird als (letztlich unabschließbare) Suchoperation Teil der ästhetischen Schreiboperationen. Tatsächlich greift Mann im Textverlauf immer wieder auf ein Verfahren zurück, das man als ›ästhetisches Verfahren der Wortfindung‹ bezeichnen könnte, eine Schreibstrategie, in der die Punktgenauigkeit der ›treffenden‹ sprachlichen Darstellung einer eher paraphrasierenden und umschreibenden sprachlichen Geste weichen muss. Zunächst ist es nie nur *ein* Attribut, das einen Sachverhalt oder eine Handlung kennzeichnet, sondern es sind immer mindestens drei »Der Berückte ging, *traumglücklich*, *verwirrt* und *furchtsam*. [...] D]ie Luft war *feucht*, *dick* und von *Fäulnisdünsten erfüllt*. *Flattern*, *Klatschen* und *Sausen* umgab das Gehör [...]. [...] D]es Verurteilen Mahl [war] *zerwühlt*, *zernagt* und *mit Unrat [ge]schändet*«. ⁵¹ Oder: Sein

⁵⁰ Ebd., S. 546.

⁵¹ Ebd., S. 586 (Hervorhebungen L. J.).

Blick ruhte »*schwer, unverantwortlich, unverwandt* auf dem Begehrten«. ⁵² Oder: Er »kam *geschmückt, erregt und gespannt* zu Tische«. ⁵³ Die sich überlappenden, konterkarierenden oder paraphrasierenden Bedeutungen der Wortkumulationen sollen eine semantische Region umgreifen, in der sich das ›treffende‹ Wort vielleicht finden ließe, wenn *Finden* eine Option des Verfahrens wäre.

Aber während Attribuierungen wie diese sich noch als semantische Suchbewegungen verstehen lassen, die auch als Formen nuancenreicher Beschreibung verstanden werden können, trifft dies auf die überbordenden Attributen-Cluster nicht mehr zu, die die Abwesenheit des ›treffenden Wortes‹ zum Programm erheben. Vom »Lächeln des Narziß« heißt es, es sei »*sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen*«, ein »*tiefe[s], bezauberte[s], hingezogene[s]* Lächeln«, »*ein ganz wenig verzerrtes Lächeln*, verzerrt von der Aussichtlosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, *kokett, neugierig und leise gequält, betört und betörend*«. ⁵⁴ Die angehäuften Attribuierungen des Lächelns überfüllen gleichsam den semantischen Raum seiner Charakterisierung. Das Zuviel an Bedeutung ist Ausdruck einer tentativen Bewegung, die nicht mehr nach dem Modell des zielsicheren Wortes *trifft*, sondern die in einer offenen und unabschließbaren Bewegung *umschreibt* und dabei – um eine Formulierung Kants heranzuziehen – semantisch ›überschwänglich‹ wird. In die Suchbewegung ist keine Findungsabsicht mehr eingeschrieben. Als Aschenbach nach einer heimlichen Beobachtung des »schönen Knaben« am Meer seinen Blick von seinem Beobachtungsobjekt löst, beschreibt Mann den affektiven Bewusstseinszustand des Dichters so: »Eine Art Zartgefühl oder Erschrockenheit, etwas wie Achtung und Scham, veranlaßte Aschenbach, sich abzuwenden [...]. Er war [...] *erheitert* und *erschüttert* zugleich, das heißt: *beglückt*«. ⁵⁵ Die ›kalte und unerbittliche Genauigkeit der Bezeichnung‹ verwandelt sich hier in die vage Umschreibung einer Gefühlslage (»*eine Art Zartgefühl*«, »*etwas wie Achtung*«), die sich der Sprache des ›treffenden Wortes‹ entzieht, weil das Adjektiv »*beglückt*« nicht mehr wirklich semantisch versammelt, was in den Gefühlsumschreibungen tastend angedeutet wird.

⁵² Ebd., S. 584 (Hervorhebungen L. J.).

⁵³ Ebd., S. 584 f. (Hervorhebungen L. J.).

⁵⁴ Ebd., S. 562 (Hervorhebungen L. J.).

⁵⁵ Ebd., S. 537 (Hervorhebungen L. J.).

KLEINES RESÜMEE

Ich möchte meine sicher skizzenhaften Bewegungen mit einem kurzen Resümee abschließen. Der ›Klassizismus‹ des Mann'schen Stils ist, wie ich zu zeigen versuchte, nicht unwesentlich geprägt durch eine narrative Logik, die sich anaphorisch / kataphorischer und temporaler Ordnungen bedient. Die Kohärenz des Textes wird hier getragen von den inferentiellen Netzwerken der Anaphern und von der klaren und transparenten Struktur einer temporalen Ordnung. Freilich fordert Mann seine eigene klassizistische Schreibweise durch ein Textproduktionsverfahren heraus, das die Grenzen einer semantisch kohärenten Strukturierung der Textwelt explizit dadurch sichtbar macht und ausstellt, dass er die Logik des ›treffenden Wortes‹ konfrontiert und relativiert durch eine *Logik der prinzipiell unabschließbaren Wortfindung*. Kumulierende *Paraphrasen*, die alle Wortarten betreffen, sowohl attributive Adjektive, als auch Verben und Substantive, umkreisen die Semantik des jeweils intendierten Sachverhaltes, ohne sie – gleichsam definitorisch – stillzustellen. Die Semantik ist hier nicht mehr ›treffend‹, sondern ›überschwänglich‹, sie ist nicht treffsicher und unerbittlich genau, sondern suchend und im Suchprozess letztlich unabschließbar. Mann berührt hier gleichsam tangential, in tastenden paraphrasierenden Bewegungen, den semantischen Ort darzustellender Sachverhalte, von Ereignissen, Szenarien, geistigen und affektiven Zuständen etc. und markiert ihn als den Raum, an dem das richtige Wort zu finden wäre, wenn es sich denn bei dem Prozess der Wortfindung um einen Prozess handelte, der sich grundsätzlich zu einem erfolgreichen Ende bringen ließe. Insofern kann man sagen, Manns ›Klassizismus‹ ruht – wenn ›ruhen‹ hier als treffendes Verb durchgehen kann – auf einem ›schwankenden Grund‹.

DIETRICH BOSCHUNG

DER TOD UND DER JÜNGLING: TADZIOS ANTIKE PRÄFIGURATIONEN¹

Als Gustav Aschenbach in München vom Reisefieber gepackt wird, stellt er sich seine Destination zunächst als Urwald vor, als »tropisches Sumpfgbiet« und »Urweltwildnis«, bevölkert von Vögeln »mit unförmigen Schnäbeln« und von »kauernenden Tiger[n]«. ² Am Ende seiner Reise, wider Erwarten in Venedig angekommen, verwandelt sich seine Umgebung in Gegenwart des schönen Jünglings Tazio aber in die Welt des griechischen Mythos, in der die Morgenröte als »[d]ie Göttin nahte, die Jünglingsentführerin, die den Kleitos, den Kephalos raubte und dem Neide aller Olympischen trotzend die Liebe des schönen Orion genoß«. ³ Der Literat aus München fühlt sich hier in einem mythischen Kosmos, in dem

Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackt sein glut-hauchendes Vierge-spann durch die Räume des Himmels [lenkte], und sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind. Weißlich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge wallenden Pontos. ⁴

1 Dieser Beitrag gibt einige Anmerkungen zu Thomas Manns Novelle aus der Sicht der Klassischen Archäologen. Er beschränkt sich bewusst auf Aspekte der antiken Kunst.

2 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 504.

3 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 559.

4 Ebd., S. 549.

Wie ein mythologisches Ereignis der Antike,⁵ so sind auch die Geschehnisse in Venedig eingefasst vom Kreislauf der Gestirns-gottheiten und finden in Gegenwart der Elementargötter (Pontos, Okeanos) statt.

Tadzio selbst erscheint Aschenbach als mythologische Figur;

[U]nd Hyakinthos war es, den er zu sehen glaubte, und der sterben mußte, weil zwei Götter ihn liebten. Ja, er empfand Zephyrs schmerzenden Neid auf den Nebenbuhler, der des Orakels, des Bogens und der Kythara vergaß, um immer mit dem Schönen zu spielen; er sah die Wurfscheibe, von grausamer Eifersucht gelenkt, das liebliche Haupt treffen, er empfing, erblassend auch er, den geknickten Leib, und die Blume, dem süßen Blute entsprossen, trug die Inschrift seiner unendlichen Klage ...⁶

Dabei wechselt der Name des bewunderten Heros, auch wenn seine Gestalt stets jugendlich schön bleibt: »Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die Arme streckt.«⁷ Dann wieder, wenn er am Strand zu schreiben versucht, imaginiert sich Aschenbach in die Rolle des zum Adler verwandelten Zeus, der Ganymedes zum Himmel emporträgt:

Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug.⁸

Diese Figuren – Hyakinthos, Narziss, Ganymedes – evozieren eine Atmosphäre griechischer Knabenliebe,⁹ die in eine mythologische Zeit zurückverlegt und durch den göttlichen Rang der erwachsenen Liebhaber

⁵ Vgl. etwa die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon. Siehe dazu François Queyrel: *Le fronton est du Parthénon. Système visuel et paysage*. In: *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'Antichità classica al mondo moderno*. Hrsg. von Isabella Colpo, Irene Favaretto und Francesca Ghedini. Rom 2006, S. 217–234.

⁶ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 560.

⁷ Ebd., S. 562.

⁸ Ebd., S. 556.

(Apollon und Zeus) nobilitiert wird. Alle drei sind zudem Exempla der europäischen Literatur,¹⁰ wie sie etwa Ovid in seinen Metamorphosen anführt; aber sie sind jeweils unterschiedlich akzentuiert. Ihnen allen wird ihre strahlende Schönheit zum Verhängnis: Narziss und Hyakinthos sterben eines frühen tragischen Todes; Ganymedes wird vom Adler hinweggerafft.

Von Narziss berichtet Ovid, der schöne Jüngling habe das Liebeswerben von Frauen und Männern gleichermaßen zurückgewiesen.¹¹ Er ist damit der Prototyp des spröden Geliebten, der die Liebesqualen derer, die ihn begehren, gering achtet und sie ungerührt zurückweist. Das aber bleibt nicht ungerächt: Die Rachegöttin Nemesis bestrafte ihn auf Bitten eines abgewiesenen Liebhabers (dessen Namen Ovid verschweigt) – Narziss verliebte sich in sein Spiegelbild, das er im Wasser erblickte, »wie ein Standbild aus parischem Marmor«: »alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht«.¹² Antike Darstellungen (Abb. 1) zeigen ihn, wie er ernst und konzentriert sein Spiegelbild im Wasser betrachtet.¹³ Narziss stirbt, von unerwidelter Liebe verzehrt; sein Leichnam verwandelt sich in eine Blume. Noch tragischer ist der Tod des Hyakinthos: Apollo, der ihn liebt, tötet ihn versehentlich beim Diskuswerfen; erbleichend umfasst der Gott den zusammenbrechenden Leib.¹⁴ Aus dem Blut der Jünglings erwächst die nach ihm benannte leuchtendrote Blume, auf der

9 Vgl. Harald Patzer: Die griechische Knabenliebe. Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M. XIX, 1. Wiesbaden 1982; Carola Reinsberg: Ehe, Hetärenentum und Knabenliebe im antiken Griechenland. München 1989, S. 163–215.

10 Vgl. Brigitte Sölch: Ganymedes. In: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der Neue Pauly. Supplemente 5. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart 2008, S. 292–296 und Heidi Marek: Narkissos. In: Ebd., S. 457–468.

11 Vgl. Ovid: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, III, 370–510.

12 Ebd., 419, 424.

13 Vgl. Birgitte Rafn: Narkissos. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bd. VI.: Kentauroi et Kentaurides – Oiax et addenda Hekate, Hekate (in Thracia), Heros, Equitans, Kakasbos, Kekrops. Hrsg. von Lilly Kahil. Zürich und München 1992, S. 703–711, Taf. 415–420.

14 Vgl. Ovid: Metamorphosen (wie Anm. 11), X, 185 f.: »Expalluit aequae / quam puer ipse deus conlapsosque excipit artus«.



1 Pompeji, Haus des M. Lucretius. Wandgemälde mit Darstellung des Narcissus.



2 Rom, Mausoleum bei S. Sebastiano. Sarkophag mit Darstellung des Ganymedes (Mitte) und des Narziss (rechts).

der Klagelaut ›Ai, Ai‹ zu lesen ist¹⁵ – das ist die von Aschenbach evozierte »Inscription unendlicher Klage«. Aber Aschenbach weiß auch, dass die Eifersucht des Windgottes Zephyr den Tod des Hyakinthos verschuldet hat, der Apollon Diskus so ablenkte, dass er den Jüngling traf. Diese Version findet sich nicht bei Ovid, sondern bei Pausanias.¹⁶

Es ist kein Zufall, dass Aschenbach gerade Hyakinthos und Narziss einfallen, ist er doch überzeugt, dass auch Tadzios Schönheit zu einem frühen Tod führen muss: »Er ist sehr zart, er ist kränklich, dachte Aschenbach. Er wird wahrscheinlich nicht alt werden«. ¹⁷ Später heißt es über Tazio ähnlich: »Er ist kränklich, er wird wahrscheinlich nicht alt werden«. ¹⁸ Die Nennung des Hyakinthos und die dabei aufgerufene Version des Mythos impliziert aber auch, dass Tazio durch ihn, Aschenbach, zu Tode kommen könnte. Aschenbach selbst beabsichtigt dagegen, möglichst alt zu werden, um sein literarisches Werk zu Ende bringen zu können.

Etwas anders ist die Assoziation, die der – evozierte, aber nicht genannte – Ganymedes weckt: Vom zum Adler verwandelten Zeus auf den Olympos entrückt, amtet er in ewiger Jugend als Mundschenk der Götter.¹⁹ Aber die Entrückung Ganymeds aus der Welt der Sterblichen zu den Göttern ist nicht minder eine Allegorie des vorzeitigen Todes jugendschöner Männer, wie etwa seine Darstellung auf römischen Sarkophagen unterstreicht (Abb. 2). Die Entrückung eines jungen Menschen, dessen Schönheit das Liebesverlangen der Gottheit erweckt hat, ist ein Euphemismus für den vorzeitigen und unerwarteten Tod.²⁰

¹⁵ Vgl. ebd., 162–219.

¹⁶ Vgl. Pausanias III, 19, 5. Vgl. zu den antiken Darstellungen Laurence und François Villard: Hyakinthos. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bd. V: Herakles – Kenchrias et addenda Epona, Galateia, Helios, Helios (in peripheria orientali), Helios Usil. Hrsg. von Lilly Kahl. Zürich und München 1990, S. 546–550, Taf. 376–379.

¹⁷ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 541.

¹⁸ Ebd., S. 576.

¹⁹ Vgl. Ovid: *Metamorphosen* (wie Anm. 11), X, 155–161. Vgl. zu den antiken Darstellungen Hellmut Sichtermann: Ganymedes. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bd. IV: Eros – Herakles et addenda Cernunos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus. Hrsg. von Lilly Kahl. Zürich und München 1988, S. 154–170, Taf. 75–96.

²⁰ Vgl. Hellmut Sichtermann: *Die mythologischen Sarkophage 2: Apollon. Ares. Bellerophon. Daidalos. Endymion. Ganymed. Giganten. Grazien*. Berlin 1992, S. 59–69 und 164–167, Taf. 115 f.

Neben dem mythologischen Vergleich gibt es eine zweite Entlastungsstrategie, die es Aschenbach erlaubt, sein Verhältnis zu Tadzio in Gedanken auszumalen, und die ebenfalls auf die Antike rekurriert. Es ist der pädagogische Eros, der sich im Zusammensein des erwachsenen Erziehers mit seinem schönen Schützling äußert, der es ermöglicht, dem Jüngeren die Weisheit und die tief erdachten Wahrheiten des Älteren zu vermitteln. So denkt sich Aschenbach in die Rolle des Sokrates, sieht Tadzio als Phaidros und stellt sich ein Zusammensein im Schatten der Platane vor den Mauern Athens vor:

So dachte der Enthusiasmiertere; so vermochte er zu empfinden. Und aus Meerrausch und Sonnenglast spann sich ihm ein reizendes Bild. Es war die alte Platane unfern der Mauern Athens, – war jener heilig-schattige, vom Dufte der Keuschbaumblüten erfüllte Ort, den Weibbilder und fromme Gaben schmückten zu Ehren der Nymphen und des Acheloos. [...] Und unter Artigkeiten und geistreich werbenden Scherzen belehrte Sokrates den Phaidros über Sehnsucht und Tugend.²¹

Der Bezug auf den platonischen Dialog ist dabei unverkennbar.²²

Die Schönheit Tadzios aber lässt sich nur mit den Statuen der Antike vergleichen, die – ganz im Sinne der Ästhetik Johann Joachim Winckelmanns – als Maß idealer Schönheit herangezogen werden.²³ In einer ganzen Reihe von Passagen wird dieser Vergleich durchgespielt:

Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß

²¹ Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 554.

²² Vgl. Platon: Phaidros; dort werden etwa 230b die alte Platane ausserhalb der Stadt und die dortigen Votive für die Nymphen und Acheloos genannt. Vgl. zur Lokalisierung John Travlos: Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen. Tübingen 1971, S. 289–291, Nr. 196, Abb. 379.

²³ Vgl. Esther Sofia Sünderhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945. Berlin 2004, besonders S. 217–230.

der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. [...] Man hatte sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen; wie beim Dornauszieher lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken.²⁴

[U]nd jetzt zumal, da er dem Schauenden sein genaues Profil zuwandte, erstaunte dieser aufs neue, ja erschrak über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkinds. [...] Auf diesem Kragen aber, der nicht einmal sonderlich elegant zum Charakter des Anzugs passen wollte, ruhte die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz, – das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors, mit feinen und ernsten Brauen, Schläfen und Ohr vom rechtwinklig einspringenden Geringel des Haares dunkel und weich bedeckt.²⁵

Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des oberen Rückgrats, die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmaß der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, seine Achselhöhlen waren noch glatt wie bei einer Statue, seine Kniekehlen glänzten, und ihr bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarerem Stoffe gebildet erscheinen.²⁶

Woran Aschenbach denkt, wenn er den Kopf Tadzios mit denen »griechische[r] Bildwerke aus edelster Zeit« vergleicht, lässt sich schwer auffindig machen. Als Münchner Ästhet, der bestimmt die Meisterwerke der Glyptothek kannte, hätte Aschenbach etwa einen dortigen Bronzekopf nennen können (Abb. 3). Er galt der älteren Forschung als Meisterwerk der griechischen Hochklassik des 5. Jhs. v. Chr. Inzwischen freilich ist vor allem durch die Forschungen Paul Zankers klar, dass es sich eher um ein Werk des frühkaiserzeitlichen Klassizismus handelt.²⁷ Klar ist dagegen, was mit dem »Dornauszieher« gemeint ist, nämlich die Figur

²⁴ Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 529 f.

²⁵ Ebd., S. 534 f.

²⁶ Ebd., S. 553.

²⁷ Vgl. Paul Zanker: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1974, S. 33 f., Nr. 33, Taf. 35,1.3; 36,2.5 und 37,6; Barbara Vierneisel-Schlörb: Glyptothek Mün-



3 München, Glyptothek, Inv. 457. Bronzekopf eines Jünglings.

eines jugendlichen Hirten, der sich einen Dorn aus dem Fuß zieht und zwar, wie die Beschreibung der Frisur zeigt, die Bronzestatue in den Kapitولينischen Museen, die mit einem klassizistischen Kopf versehen ist. Allerdings, so ist einzuwenden, lockt sich hier das Haar zwar über den Ohren und noch länger im Nacken, nicht aber über der Stirn, denn hier sind die Haare zu einem Knoten zusammengebunden (Abb. 4).²⁸

Erstaunlich ist, was Aschenbach im Zusammenhang mit Tadzio nicht einfällt. Er hätte sich etwa an Maximin (Maximilian Kronberger) erinnern können, den vergotteten Jüngling Stefan Georges, dessen 1907 erschienene Gedichte auf Maximin im Zyklus *Der siebente Ring* er als Münchner Literat zweifellos kennen musste.²⁹ Ebenso hätte es nahegele-

chen. Katalog der Skulpturen II. Klassische Skulpturen. München 1979, S. 490–501, Nr. 44.

²⁸ Zanker: Klassizistische Statuen (wie Anm. 27), S. 71–75, Nr. 1, Taf. 57,1,3; 58,1; 60,3; 62,1 und 63,2,7.

²⁹ Vgl. dazu etwa Thomas Karlauf: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Eine Biographie. München 2007, S. 342–364; Stefan Breuer:

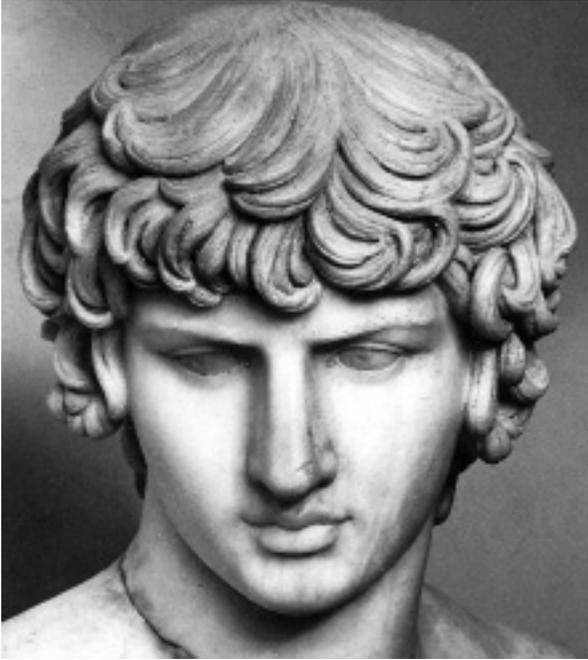


4 Rom, Konservatorenpalast. Bronzestatue des Dornausziehers.

gen, sich Antinoos in Erinnerung zu rufen, den schönen Knaben, der auf der Ägyptenreise Hadrians im Nil ertrank und von dem untröstlichen Kaiser vergöttlicht wurde.³⁰ Antinoos war zwischen 110 und 115 n. Chr. in der bithynischen Stadt Claudiopolis geboren worden, im Norden der heutigen Türkei. Kaiser Hadrian traf ihn auf einer seiner Reisen, die ihn 121 und 123/4 nach Bithynien geführt hatten; Ort, Umstände und Zeitpunkt des Treffens sind unbekannt. Antinoos gehörte von da an zur engsten Begleitung des Kaisers, auch während dessen folgenden Reisen. Auf einer Jagd in der Wüste bei Alexandria soll Hadrian ihn

Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995, S. 40–44.

30 Hugo Meyer: Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit. München 1991. Vgl. zur Assoziation Maximins mit Antinoos im George-Kreis: Sünderhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik (wie Anm. 23), S. 222 f.



5-6 Neapel, Nationalmuseum, Inv. 6030. Marmorkopf des Antinoos.

vor einem Löwen gerettet haben, indem er das Raubtier mit dem Speer tötete. Aus dem Blut des Löwen entsprang, wie der Dichter Pankrates zu berichten wusste, die tiefrote »Antinoeische Blume«.³¹ Die Anekdote macht auf jeden Fall deutlich, wie eng die Beziehung zwischen Hadrian und Antinoos war. So gehörte Antinoos denn auch zur Gesellschaft, die Hadrian im Oktober des Jahres 130 bei einer Schifffahrt auf dem Nil begleitete. Dabei fiel Antinoos über Bord und ertrank. Die Umstände sind unklar; während einige Berichte von einem Unfall sprechen, sind andere überzeugt, Antinoos habe aufgrund eines Orakels den Tod gesucht, um dadurch das Leben des Kaisers zu verlängern. Die spätantike *Historia Augusta* will dagegen wissen, Antinoos habe sich umgebracht, um den Nachstellungen Hadrians zu entgehen.³² Klar sind dagegen die Folgen des Todes, über die etwa Cassius Dio schreibt:

[Hadrian] ehrte den Antinoos, sei es aus Liebe zu ihm, sei es, weil der junge Mann freiwillig den Tod gesucht hatte, [...] durch Errichtung einer Stadt an der Stelle, wo jener sein Schicksal erlitten hatte, und nannte sie nach ihm. Ausserdem ließ er ihm Statuen, vielmehr Götterbilder, sozusagen auf der ganzen Welt aufstellen. Schließlich behauptete er, einen Stern zu sehen und erklärte ihn für den des Antinoos.³³

Tatsächlich ließ Hadrian in Mittelägypten eine Stadt namens Antinopolis anlegen und ein Sternbild des Antinoos ist im Almagest des Ptolemaeus überliefert.³⁴

Erstaunlich zahlreich sind die erhaltenen Statuen und Büsten des Antinoos (Abb. 5). Die meisten Köpfe lassen sich auf einen einzigen Bildnisentwurf zurückführen.³⁵ Sie zeigen den Jüngling mit vollem langem Haar, das weit in die Stirn herabhängt und sich dabei in dicke

³¹ Meyer: Antinoos (wie Anm. 30), S. 164 und 255 f.

³² Scriptores Historiae Augustae, Vita Hadriani XIV, 6.

³³ Cassius Dio: *Historia Romana/ Römische Geschichte*. Bd. 5: Epitome der Bücher 61–80. Übersetzt von Otto Veh, eingeleitet von Gerhard Wirth. Zürich u. a. 1987, 69,11.

³⁴ Vgl. Meyer: Antinoos (wie Anm. 30), S. 172 und 215–217.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 20–109. Vgl. auch Klaus Fittschen und Paul Zanker: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse*. Mainz 1985, S. 59–62, Nr. 55–57, Taf. 61–65.

Büschel auffächert. Diese werden alle schwungvoll nach oben gebogen und zeigen zur rechten Stirnecke; dort dreht sich eine längere Strähne zum Gesicht zurück. An den Seiten verdecken lange eingedrehte Haarbüschel die Ohren. Auch die Gesichtszüge sind stets ähnlich gestaltet: Die Brauen sind kantig, wobei die rechte etwas ansteigt, die linke aber fast waagrecht verläuft. Die Brauenhaare sind durch Gravierung markiert. Die Augen werden schmal und langgezogen angegeben. Wangen und Kinn sind glatt, voll und rundlich; sie betonen zusammen mit dem vollen gelockten Haar die jugendliche Anmut des Dargestellten.

Die meisten Antinoos-Köpfe sind von höchster Qualität und sie stimmen in vielen Zügen eng miteinander überein, sind also sehr sorgfältig kopiert worden. Das entspricht dem Vorgehen der Bildhauer für die Bildnisse der Kaiser und ihrer Angehörigen und zeigt, dass die Verbreitung der Antinoos-Darstellungen sorgfältig kontrolliert worden ist. Man kann vermuten, dass Hadrian damit seinen Hofbildhauer beauftragt hat. Abkürzend lässt sich sagen, dass nach dem Tod des Antinoos 130 n. Chr. in Italien, v. a. aber im Osten des römischen Reiches, eine intensive kultische Verehrung des vergötterten Jünglings einsetzte, die vom Kaiser gefördert, aber von den griechischen Städten getragen worden ist und die nach dem Tod des Hadrian (138 n. Chr.) vielerorts auch rasch wieder abflaute.³⁶ Sein Ruhm jedoch überdauerte die Jahrhunderte: In der Frühen Neuzeit wurden besonders schöne Jünglingsstatuen als ›Antinoos‹ benannt, so die Statuen auf dem Kapitol und im Belvedere des Vatikans.³⁷

Das tatsächliche Antinoosporträt aber entspricht erstaunlich genau der Beschreibung Tadzios: Das Gesicht Tadzios ist »bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst«.³⁸ Diese Beschreibung Tadzios ließe sich auch auf Antinoos anwenden. Die langen Locken fallen bei beiden in die Stirn, über die Ohren und in den Nacken. Wenn Aschenbach die Ähnlichkeit mit Antinoos dennoch nicht aufführt, so dürfte das damit zusammenhängen, dass die Beziehung Hadrians zu Antinoos bereits in der Antike gelegentlich als anstößig galt, erst recht dann bei den spätantiken Kirchenvätern, die den Knaben aus Bithynien in einem Atemzug mit Prostituierten

³⁶ Vgl. Meyer: Antinoos (wie Anm. 30), S. 189–211.

³⁷ Vgl. Francis Haskell und Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*. New Haven und London 1981, S. 141–146, Nr. 4–6.

³⁸ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 530.

nennen.³⁹ Und endlich wurden seine Bildnisse in der Kunstliteratur des frühen 20. Jhs. wenig geschätzt. So schrieb der Archäologe Heinrich Bulle in seinem weit verbreiteten Werk *Der schöne Mensch* (1912) über die Antinoos-Büste in Neapel: »Das Werk ist [...] von einer süßlichen, übersättigten, wir dürfen offen sagen perversen Schönheit. Es ist eine Mischung von edler Schwärmerei und unverhüllter Sinnlichkeit.«⁴⁰

Aschenbachs Erwartung, dass Tadzio nicht alt werden würde, entspricht dem Modell der erwähnten Mythologien: Schöne Jünglinge sterben früh, gerade weil sie so schön sind, wie Hyakinthos, Narkissos, Antinoos oder Maximin. Das ist gegen die Logik der Natur und daher tragisch, bewahrt sie aber vor einem noch tragischeren Schicksal, dem, ihre *akme* zu überschreiten und ihre Schönheit unweigerlich zu verlieren. Thomas Mann dreht diese erwartete und berechenbare Konstellation um: Es ist Aschenbach, der stirbt. Das ist besonders tragisch, denn sein bedeutendes literarisches Werk wird für immer unvollendet bleiben.

39 Vgl. Lorents Dietrichson: Antinoos. Eine kunstarchäologische Untersuchung. Christiania 1884, S. 38–45.

40 Heinrich Bulle, *Der schöne Mensch*. 2. Aufl. München und Leipzig 1912 zu Taf. 82. Vgl. etwa auch Ferdinand Laban: *Der Gemüths Ausdruck des Antinoos*. Ein Jahrhundert angewandter Psychologie. Berlin 1891 mit den Äußerungen von Johann Jacob Wilhelm Heinse (S. 14: »er ist ohne Ideal das Geschöpf, das mit sich spielen lässt und sich preisgibt; zu schwach-sinnig und unelastisch, um für sich selbst Beute zum Genuss zu erobern«), Jakob Burckhardt (S. 34: »[d]er Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch zuweilen etwas Böses und Grausames«) und Ferdinand Gregorovius (S. 55: »[u]nd doch sind diese schönen Züge glatt und geistesleer, und fast nur maskenhaft: ein junger Mensch steht vor uns, der nichts erlebt und nichts bedeutet hat«).

HELEN GEYER

EINE LETZTE BOTSCHAFT: DAS NIRWANA?

Überlegungen zu Benjamin Britten

Death in Venice

Die Erkenntnis, dass sich Thomas Manns Novelle in einem nur scheinbar Mann-gemäßen Gewande als Oper präsentieren kann, verwundert kaum: Stets, bei der Bearbeitung einer Romanvorlage, einer Fabel, eines Sprechdramas und einer Erzählung bzw. Novelle als Opernlibretto zum einen und schließlich als erklingendes Drama zum anderen, mit den Komponenten Gestik, Bühne, Musiksprache, Licht, Szenen u. ä., sind Veränderungen größeren Ausmaßes und mit in der Regel aufschlussreichen neuen, manchmal überraschenden, manchmal Ungeahntes akzentuierenden Zügen und Aspekten eine vorhersehbare Konsequenz. Mit der Oper bricht sich allerdings ein Medium Bahn, welches jenseits aller konkreten Anschaulichkeit und Fasslichkeit gestischer und sprachlicher Natur liegt: die Musik, eine Welt, die sich mit dem Medium Sprache nur annähernd und oft nur hypothetisch erschließen lässt. Benjamin Britten ist ein Meister des sich der Sprache entziehenden musikalischen Phänomens, also gewissermaßen des Unsagbaren, wie es in *Billy Budds* Kabinenszene zum Ausdruck kommt,¹ er ist jedoch auch ein Meister des Spiels mit konkreten Realitäten und Irrealitäten, des Spiels zwischen Traum und Alptraum, zwischen dem unergründlich Fernen, jedoch zumindest illusionär Vorhandenen, und einer konkret fassbaren

¹ Vgl. hierzu Helen Geyer: *Billy Budd – Ein moderner Mythos. Überlegungen zu Britten's Allegorie von Gut und Böse*. In: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak. Tutzing 1996, S. 511–527.

Realität.² Wie ein roter Faden ziehen sich grundlegende Themen durch sein kompositorisches Schaffen, wobei sich die Frage um die Perfektion von Schönheit, Illusion, ›truth‹ und um ethische Maßstäbe in seinem Lebenswerk zunehmend verdichtet. Gleichzeitig ist eine Ausdünnung und Feinzisierung des gewählten Klangapparates zu beobachten.

1973 wurde die Partitur des letzten Brittienschen Opernwerkes vollendet,³ zu dem es eine erstaunliche Anzahl von Skizzen gibt.⁴ Britten selbst war fasziniert von Venedig, von einer Stadt, die sich in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seinem dortigen letzten Aufenthalt zu Mitte der 70er Jahre zweifelsohne noch anders präsentierte als heute, aber schon lange, sicher seit dem Ende der venezianischen *repubblica*, die Attraktion einer Spannung von kreativem Neubeginn und morbider *décadence* in sich trug. Seitdem war ihr Motto: Aus der Vergangenheit positiv schöpfen, wie dies nach den Erfahrungen der Weltkriege die Komponistengruppe um Gian Francesco Malipiero, Bruno Maderna, Luciano Berio und Luigi Nono im Verbund mit den Künstlern und Dichtern nach dem Zweiten Weltkrieg unternahm.⁵ Das stete Streben nach aktiver und prägender Gestaltung einer möglichst eigenen Moderne brach sich Bahn,

2 Vgl. hierzu Helen Geyer: Zwischen Traum und Alptraum: Beobachtungen an Benjamin Britten's Liederzyklus *Nocturne op. 60*. In: *Res Facta Nova* 6 (15, 2003), S. 203–210.

3 Es gab 1973–74 eine Revision der Partitur; insgesamt fanden wohl mehrere Revisionen statt.

4 Britten arbeitete verhältnismäßig selten mit Skizzen, wie er selbst in einem Interview 1963 seinen Arbeitsprozess beschrieb (Murray Schafer: *British Composers in Interview*. London 1963): »Usually I have the music complete in my mind before putting pencil to paper. That doesn't mean, that every note has been composed, perhaps not one has, but I have worked out questions of form, texture, character and so forth, in a very precise way, so that I know exactly what effects I want and how I am going to achieve them«. Für die Oper *Death in Venice* gibt es im entsprechenden Skizzenbuch über 100 Skizzen. Vgl. hierzu: Collin Matthews: *The Venice Sketchbook*. In: Benjamin Britten: *Death in Venice*. Hrsg. von Donald Mitchell. Cambridge 1987, S. 55–66.

5 Sie studierten systematisch die Handschriften der Renaissance und des 17. Jahrhunderts, die aufbewahrt sind in der Biblioteca Nazionale Marciana und schufen daraus eine Moderne ganz eigener Art; siehe hierzu Helen Geyer: »Natura non fecit saltus« – Musik, Ausdruck, Permutatio – ein »Sein-Werden«. Zeugnisse zu Bruno Madernas Streichquartett in 2 Sätzen, 1955. In: *Res Facta* 2011, S. 83–92, und vor allem Mario Baroni und Rossana Dalmonte (Hrsg.): *Bruno Maderna. Documenti*. Mailand 1985 und Dies.: *Studi su Bruno Maderna*. Mailand 1989.

wie es in den Kunst- und Musikbiennalen⁶ zum Ausdruck kam. Dies war zweifelsohne nur eine Seite der Venedig-Konfiguration. Die andere bildete jene Morbidität, mit eigener Attraktion, welche das Venedigbild seit dem Fall der Republik auszeichnet und wie es u. a. Thomas Manns Novelle verkörpert, die ja nicht zufällig die brütend-tödliche Implikation einer Überreife mit Venedig identifiziert.

Der Tod in Venedig war Britten aus englischer Übersetzung vertraut⁷ und laut Zeitzeugen und Freunden habe er sich schon lange mit dieser Novelle beschäftigt.⁸ Benjamin Britten und Thomas Mann haben sich nie persönlich kennen gelernt, doch eine Bemerkung Thomas Manns in einem Brief an Heidi Heimann ist aufschlussreich:

Die Verwandtschaft meiner Musik-Phantasien mit seinen [Britten, H. G.] wirklichen Werken beruht also, ich will nicht sagen, auf Zufall, aber auf einer Coincidenz, die bestimmt ihre tieferen Gründe in unserer Zeitgenossenschaft hat. Merkwürdig wird es Ihnen [...] sein zu hören, daß Medi mir vor kurzem schrieb, sie sei der Überzeugung, dass aus dem »Faustus« ein vorzüglicher Film gemacht werden könne und dass, wenn er zustande käme, Benjamin Britten die Musik dazu schreiben müsse[.]⁹

6 Diese bildete ein markantes Gegengewicht zu Darmstadt, Donaueschingen und zum Warschauer Herbst.

7 Übersetzung von H. T. Lowe-Porter, möglicherweise durch Britten in den 1950er Jahren erworben; diese Ausgabe entspricht der ersten Übersetzung, Adelphi-Ausgabe 1929. S. hierzu Rosamund Strode: *A Death in Venice Chronicle*. In: Benjamin Britten: *Death in Venice* (wie Anm. 4.), S. 26–44. Myfanwy Piper benutzte für ihre Librettodichtung die Übersetzung der Novelle von T. J. Reed, die mit einem Kommentar (»Introduction«) versehen war, erschienen 1971 in Oxford. In: Myfanwy Piper: *The libretto*. In: Benjamin Britten: *Death in Venice* (wie Anm. 4.), S. 24–54, Anm. 5, S. 209.

8 Solches gibt er in einem Interview vom 30.12.1974 zu erkennen. Britten's Beschäftigung mit der Novelle als Grundlage einer Opernkomposition geht zurück bis in die Mitte der 1960er Jahre; vgl. hierzu R. Strode: *A Death in Venice Chronicle* (wie Anm. 7), S. 26. Allerdings seien 1970 erst die Pläne konkret geworden; s. hierzu auch David Herbert (Hrsg.): *The Operas of Benjamin Britten*, London 1979 und Christopher Palmer: *Towards a Genealogy of Death in Venice*. In: *The Britten Companion*. Hrsg. von Christopher Palmer. London 1994, S. 260–267.

9 Thomas Mann: Brief an Heidi Heimann (16.01. 1948). In: Ders.: *Briefe. 1948–1955*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a. M. 1989, S. 223.

Brittens letzte Oper stellt ein umfassendes Fazit einer Selbstpositionierung als Komponist dar, verschärft durch das Bewusstsein einer aktuellen prekären Lebenssituation. *Death in Venice* gehört zu jenen spröden Meisterwerken, welche sich erst in intensiver Beschäftigung erschließen, stets eine Herausforderung bilden und in denen die Reife des erfahrenen und nachdenklichen Komponisten, der souverän alle Stilmittel sparsam oder auch verschwenderisch anzuwenden weiß, gewissermaßen als Ernte zum Einsatz kommt, wobei er die ihn berührenden Themen in Verdichtung aufgreift und fokussiert.¹⁰

So möchte ich die Aufmerksamkeit darauf lenken, in welchem komplexem Rahmen sich Benjamin Britten, auf der Basis von Myfanwy Piper's Textbuch, das er gemeinsam mit ihr in langen winterlichen Arbeitssitzungen in Südfrankreich erarbeitet hatte, mit diesem Stoff auseinandergesetzt hat.¹¹ Zweifelsohne wirft diese Novelle zentrale Fragen des eigenen künstlerischen Schaffens, der eigenen Positionierung auf, wie es Peter Pears, der ideale Sänger-Interpret und Lebensgefährtin äußert:

10 Die Auseinandersetzungen und Überlegungen zu dieser letztendlich sich schwierig zu entschlüsselnden Oper haben viele Gesichtspunkte erörtert und den philosophischen Rahmen immer wieder neu diskutiert, vor dessen Hintergrund diese Oper zu sehen ist; manche Anregung habe ich in meinen Überlegungen aufgegriffen und weiterzuentwickeln versucht, insbesondere in Auseinandersetzung mit: Clifford Hindley: Platonic Elements in Britten's *Death in Venice*. In: *Music and Letters* 73,3 (1992), S. 407–429 und Ders.: *Contemplation and Reality: A Study in Britten's Death in Venice*. In: *Music and Letters* 71,4 (1990), S. 511–523 und Ders.: *Eros in life and death: Billy Budd and Death in Venice*. In: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Hrsg. von Mervyn Cooke. Cambridge 1999, S. 147–164; Claire Seymour: *The Operas of Benjamin Britten. Expression and Evasion*. Woodbridge 2004 (Kapitel »*Death in Venice*«, S. 296–322); Sandry und Larry Corse: *Britten's Death in Venice: Literary and Musical Structures*. In: *Musical Quarterly* 73,3 (1989), S. 344–363; Michael Kennedy: *Britten. With 12 Pages and Music Examples in Text*. London 1981, S. 253–259; Andrew Porter: *The last Opera: Death in Venice*. In: *The Operas of Benjamin Britten* (wie Anm. 8), S. 59–62; Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten: Death in Venice*. Oxford 1979, S. 523–547 und Donald Mitchell: *The Dark Side of Perfection*. In: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Hrsg. von Mervyn Cooke. Cambridge 1999, S. 238–249.

11 Vgl. Piper: *The libretto* (wie Anm. 7).

Für Ben war diese Oper in gewisser Weise ein *Résumé* all dessen, was er fühlte [...] Am Schluss fragt Aschenbach, nach was er eigentlich sein Leben lang gesucht habe. Wissen? Eine verlorene Unschuld? Und muss das Streben nach Schönheit, nach Liebe, nur ins Chaos führen? All diese Fragen stellte sich Ben stets selbst[.]¹²

Schon allein die zentrale Fragestellung nach der Positionierung des Künstlers, – im Schiller’schen Sinn nach dem Ideal von ›beauty, spirit and form‹ strebend, berührt eine Eigentümlichkeit, die sich streng genommen für eine Oper – ein Drama auf der Bühne, welches primär auf Dialogen und Handlungsereignissen beruht – wenig eignet. Schließlich handelt es sich um eine weitgehend undramatische, jedoch meditativ-reflektive Konstellation, erfüllt von inneren Monologen, welche die Beobachtung privater und damit stiller Überlegungen – gewissermaßen eines inneren Dialoges –, zum Thema macht, und dessen Katalysator ein hochangesehener Literat ist. Somit sind lange Soliloqui in Musik zu fassen, die diesen Prozess mit Worten beleben. Dabei erlebt der Protagonist grundlegende Erschütterungen seiner Welt, die äußere Ereignisse, nämlich eine folgenschwere und nur stumme Begegnung, aus dem Lot werfen. Aschenbachs musikalische Welt trägt die Komplexität einer Zwölftonreihe in sich, die sich auszeichnet durch das Phänomen einer Sequenzierung nach einem Halbtonschritt (chromatisch), durch ein systematisches Spiel mit #- und b-Vorzeichen, und sofort umgedreht wird (vgl. Abb. 1).¹³

Es gibt im weiteren Verlauf noch ein zweites, Aschenbach betreffendes Zwölftonmotiv, das aus Quartklängen besteht und gekennzeichnet ist vom Spiel um den Tritonus, einem Intervall, das die Perfektion einer Oktav exakt in der Mitte teilt, und traditionell – vor allem, weil es den

12 Zit. n. Meinhard Sarembo: Edgar, Britten Co. Zürich und St. Gallen 1994, S. 314–318 (das Zitat findet sich auf S. 314). Dies ist seit *Billy Budd* ein zentrales Thema, vgl. hierzu auch Geyer: *Billy Budd – Ein moderner Mythos* (wie Anm. 1).

13 Auch Tadzio wird zwölftönig gekennzeichnet, obgleich er dem A-Dur verhaftet ist; vgl. hierzu Eric Roseberry: Tonal ambiguity in *Death in Venice*. A symphonic view. In: Benjamin Britten: *Death in Venice* (wie Anm. 4), S. 86–98 und John Evans: Twelve note structures and tonal polarity. In: Benjamin Britten: *Death in Venice* (wie Anm. 4), S. 99–114.

Aschenbach

Slowly Lento $\text{♩} = 60$
p smoothly

My mind beats on, my mind beats on,
 Es rast mein Hirn, es rast mein Hirn,
 and no words come,
 doch fehlt das Wort,
 tax-ing, tir-ing, tax-ing, tir-ing,
 Schlep-pend, quit- lend, schlep-pend, quit- lend,
 un-yield-ing, un-pro-duc-tive
 un-mach-gic-big, un-cr-gic-big

1 Zwölftonreihe Aschenbach.

Weg in eine andere Klangwelt unmittelbar durch die Teilung eröffnet – als zwiespältig, gar als diabolisch gesehen wurde.¹⁴

Aschenbach verbindet diese Zwölftonklanglichkeit mit der ernüchternden Erkenntnis, seine kreative Potenz verloren zu haben und folglich Leere und Sprachlosigkeit vergegenwärtigen zu müssen. Die Definition seiner selbst geschieht hingegen als Proklamation auf einer bedeutungsvollen Tonhöhe – auf *e*. Mit diesem *e* eröffnet sich ein Spektrum, welches die Tonalität E-Dur in sich trägt, mit der Terz *gis* im Dur-Akkord, die synonym in enharmonischer Verwechslung mit dem Ton *as* gesehen werden kann – einer spätestens seit Schubert sinister düsteren Klanglichkeit,¹⁵ und beide Tonalitäten sind schwer belastet: mit 4# respektive 4b (vgl. Abb. 2).

Werfen wir an dieser Stelle einen knappen Blick auf das Ende der Oper und damit auf die Wiederaufnahme dieser Selbstproklamation Aschenbachs, nämlich auf jenen bedeutungsvollen Augenblick, der das

¹⁴ Vgl. hierzu Helen Geyer: Tritonus – Grenzstein des »Jenseits«. In: Music in the World of Ideas. Hrsg. von Helen Geyer, Maciej Jablonski und Jan Sęszewski. Posen 2001, S. 103–122.

¹⁵ S. hierzu Helen Geyer: Schubert und die englische Dichtung. In: Franz Schubert und die englische Dichtung. Hrsg. von Helen Geyer, Wolfgang Marggraf und Jan Neubauer. Weimar 2000, S. 51–73.

rall. 307 *As at the start (bitterly)*
Come prima (con espresso)

Fl. 1 (2) Fl. 2 (2) Ob. (2) Cl. (2) Bsn. (2) Trp. (2) Trbn. (2) Horn (2) Viol. I (2) Viol. II (2) Vla. (2) Cb. (2)

304 305 306 307

As at the start (bitterly)
Come prima (con espresso)

308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Fl. 1 (2) Fl. 2 (2) Ob. (2) Cl. (2) Bsn. (2) Trp. (2) Trbn. (2) Horn (2) Viol. I (2) Viol. II (2) Vla. (2) Cb. (2)

308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400

As at the start (bitterly)
Come prima (con espresso)

Parce-moi... que de...
 Souffle de la... de la...

Nul - de la plus... que de...
 Souffle - de la plus... de la...

All - le - le... all - le - le...
 Sur - le - le... sur - le - le...

SCENE 3: The journey to the Lido.
Die Fahrt zum Lido.

ASCHENBACH is in a gaiter, and by the sea entrance.
ASCHENBACH ON the water (sings), SO the AIR CHANGING notes.

ASCHENBACH
So the air changing notes...

7 Venedig, Akt I.

nochmals am Ende der Oper. Die Stadt Venedig ist gleichzusetzen mit der Inkarnation des Lebens, aber auch der Realität, in Töne gefasst im Ruf »Serenissima« (Abb. 7–8) oder »ambiguous Venice« (Abb. 9) und dabei oftmals ausgezeichnet durch scharfe Dissonanzen und Imperfektionen.

Britten fängt sowohl scheppernde Kirchenglocken an zwei dramatisch bedeutsamen Stellen ein, nämlich wenn Aschenbach in Venedig einfährt und während der ersten Venedigfahrt im zweiten Akt, in Verfolgung Tadziós, als aus San Marco die Messe erklingt. Hierzu gehören auch die Dichte der schreienden und rücksichtslosen Geschäftstüchtigkeit in übereinandergelegten Klangwelten oder die Klangkulisse der Piazza, um Aschenbachs hastigen Ortswechsel innerhalb der Stadt zu kennzeichnen. Dies geschieht in atemberaubender klanglicher Verdichtung, obgleich miniatur- und beinahe holzschnittartig (vgl. hierzu fig. 106 ff. und 213). In solchen Klangwelten spiegeln sich zugleich Aschenbachs innere Aufgewühltheit und das Zerbrechen seiner bislang wohlgeordneten Welt. Aschenbachs episodische Erfahrungen – sicher verknüpft mit der Reflexion Brittens über seine eigene Position, die ihn stets als

47

Clarinet in Bb

Piano

Alto Saxophone

Violin

Viola

Double Bass

47

48

49

50

51

52

lyrics in German and English

8-9 Venedig, Akt I.

Künstler bewegt hat, möglicherweise verschärft angesichts der aktuellen prekären Lebenssituation –¹⁷ könnten als Parabel des Künstler-Seins gelesen werden, wie es Britten mehrfach beschrieben hat, so in einem Brief an Kit Melford vom 01. März 1942: »[B]ut in art, as you know, the bias is to the direction, that of anarchy and romantic ›freedom‹. Carefully chosen discipline is the only possible course.«¹⁸ Diesen Äußerungen ging ein Brief von Auden an Britten vom 31. Januar 1942 voraus: »Goodness and Beauty are the results of a perfect balance between Order and Chaos,

¹⁷ Darauf verweist immer wieder Donald Mitchell beispielsweise (vgl. ebd.).

¹⁸ Zit. n. Donald Mitchell und Philipp Reed (Hrsg.): Letters from a Life. Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten. Bd. II: 1939–1945. London 1991, S. 1021.

Bohemianism and Bourgeois Convention. Bohemian Chaos alone ends in a mad jumble of beautiful scraps; bourgeois convention alone in large infeeeling corpses«. ¹⁹

Solche Momente der Serenissimafahrt strukturieren streng die Oper in siebzehn Szenen, um stets neue Knoten zu schürzen, wobei sich der eigentliche Wendepunkt des Geschehens bei Britten erst am Ende des ersten Aktes in der Erkenntnis »I love you« angesichts der apollinischen Spiele der Kinder am Strand vollzieht. Eine derartige Szene kennt Thomas Manns Novelle nicht.

Ein zweiter Wendepunkt passiert nach einer letzten Begegnung mit Tadzio und seiner Familie als anschließende Verfolgungshast durch Venedigs *calli*, nachdem Aschenbach Erdbeeren – und dies zum zweiten Mal, und nun überreife – gegessen hat. ²⁰ Jetzt steht er vor einer weitreichenden und finalen Analyse seiner eigenen Position und seines eigenen Schaffensprozesses.

So baut Britten die Oper nach einem musikalisch und dramaturgisch angelegten, symmetrisch anmutenden Plan, um letztlich im Zirkelschluss stets eine weitere Ebene des Geschehens und damit der Erkenntnis hinsichtlich der »Urfrage« eines künstlerischen Lebensplanes und schöpferischen Prozesses zu gewinnen.

Die innere Spannung, die Aschenbach in sich trägt, ist jene, die Nietzsche das Apollinische und Dionysische nennt, bei Britten gekennzeichnet durch die Konstellation der Tonalitäten A-/E-Dur, wobei gerade das Dionysische, ²¹ in der Fortführung Thomas Manns, als das Wilde, Ekstatisch-Rohe aufscheint. ²² Beide Tonalitäten sind indirekt verbunden: durch *gis* den Leitton und *gis* die Terz.

Entgegen Thomas Mann führt Britten die Figur des Apollo ein, jenes Gottes der Schönheit, der Beherrschung, der geistigen Dimensionen und des maßvollen Spieles, der das Wild-Kreative und Plebeisch-Derb-Sinnliche, das Tranceartige als Stimulus der Kreativität ablehnt, jenes Apollos, der sich bei Britten während der hier eingefügten apollinischen Spiele (ein Fünfkampf, aus dem Tadzio als erhaben-schöner Sieger am Strand hervorgeht) dem Knaben Tadzio zugesellt. ²³ Damit integriert

¹⁹ Zit. n. ebd., S. 1015.

²⁰ Zur Bedeutung der *fragole* vgl. die Ausführungen gegen Ende des Artikels.

²¹ Vgl. auch Kennedy: Britten (wie Anm. 10), S. 253–259.

²² Es ist gekennzeichnet durch die Gefolgschaft des wüsten Heeres.

²³ Aschenbach ist der Beobachter der »apollinischen Spiele«, die im ersten Akt die Schönheit und Leichtigkeit des Knaben zelebrieren. Im Wettkampf

Britten eine weitere Kunstform: das Ballett als Pantomime und damit die stumme Körperbewegung und Körpersprache als eine Art Metaebene.²⁴

Hinzu kommen: der Chor als Kommentator in vielfältiger Beziehung und sicher gedacht als Referenz an das antike/griechische Theater; ein *deus ex machina*, als Apollo; das Visionäre im Traum, d. h. in der Auseinandersetzung zwischen Apollo, einem *counter*, den Britten wegen der Kühle der Stimme hier einsetzte²⁵ und damit der Verkörperung einer Irrealität Tribut zollt.

Dies sind alles Facetten eines Traumgesichts, die auf eine irrealer Dimension verweisen – eine Problematik, die Britten's Werk seit den frühen Jahren durchzieht, besonders markant beispielsweise in den Liederzyklen *Nocturne* und *Illuminations*,²⁶ in der Oper *The Turn of the Screw* oder auch in der Erweiterung des musikalisch-dramatischen Ausdrucksvermögens unter dem Einfluss des *nô*-Theaters beispielsweise in *The Curlew River*.

Auf diese Weise sind mehrere thematische und zugleich musikalische Motiv- und Verarbeitungsweisen gestellt. Die zentrale Konstellation von Illusion einerseits und Realität und in diesem Falle Ratio, Maß und Selbstverleugnung²⁷ andererseits durchzieht das gesamte Schaffen Britten's, wobei im letzten Opernwerk jene wenig operngemäße Dimension zum Tragen kommt, die das ureigenste Element von Musik überhaupt darstellt, nämlich das auszudrücken, was Worte nicht vermögen.

Die Bedeutung des Meeres als musikalisch tragende Größe und alle damit verbundenen Implikationen, die seit *Peter Grimes* dem Meer zu-

am Ende des zweiten Aktes wird Tadzio schwer niedergeschlagen durch den wilden und ihm überlegenen Knaben Jaschu – das Traumgesicht Aschenbachs, wo er die Macht des Sinnlich-Dionysischen erfährt, geht dem voraus. Mit dem Dionysischen verbindet sich hermesartig u. a. die Person des *travellers*, aber eigentlich gehören hierzu alle interludischen Episoden, wie jene der Schauspieler; vgl. zu diesen Überlegungen: Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten: Death in Venice* (wie Anm. 10), S. 526, besonders S. 531, der im Traum die Spiegelfunktion des Protagonisten vermutet.

24 Eine solche Erweiterung hatte Britten schon in *Gloriana* vorgenommen.

25 Vgl. Seymour: *The Operas of Benjamin Britten* (wie Anm. 10), besonders S. 312 und die Äußerung Britten's zu Myfanwy Piper in einem Brief vom 06.02.1972: »Why not a countertenor, colder, not manly or womanly, and a sound there hasn't been used« (zit. n. ebd., S. 312).

26 Vgl. hierzu Geyer: *Zwischen Traum und Alptraum* (wie Anm. 2).

27 Dieser Spannungspol wurde immer wieder thematisiert; vgl. Hindley: *Platonic Elements in Britten's Death in Venice* (wie Anm. 10) und Mitchell: *The Dark Side of Perfection* (wie Anm. 10).

kommen, ist in *Death in Venice* ebenso präsent und weiterentwickelt, wie es all jene Bezüge sind, die den Bruch der Idylle bewirken. Technisch wendet Britten eine Motivsemantik an, die sich in der Mixtur mehrerer Klangräume vor allem während der Venedigfahrten verdichtet. Neben der Bitonalität und klaren Tonalität oder der Zwölftontechnik und freien Atonalität kommen formale Großdispositionen und traditionelle formgebende Techniken zur Anwendung wie eine Passacaglia, um eine ausweglose Situation drohend anzuzeigen.²⁸ Britten's Erfahrung einer mondialen Klanglichkeit, gewonnen aus den Fernostreisen, prägt die Fremdartigkeit und das Irreale der Klangwelt Tadzios, einer stummen Rolle, und der an sie gebundenen apollinischen Spiele. Die stumme Rolle Tadzios ist exotisch und fremdartig charakterisiert mit dem in anderen Zusammenhängen bei Britten auf Jenseitsvorstellungen verweisendem Gamelaninstrumentarium bzw. Vibraphon.²⁹ Dies gilt indirekt auch für die apollinische Sphäre, wobei Apollo als *counter* stimmlich der jenseitigen und ambivalent-verführerischen Figur des Quint in *The Turn of the Screw* zu entsprechen scheint.

Auf der anderen Seite stehen Aschenbachs klavierbegleitete Monologe. Britten, der Pianist und Klavierpartner von Peter Pears ist hier deutlich assoziierbar, als Interpret und Komponist; dies ist eine für die Oper selbst ebenfalls eher ungewöhnliche Klangkonstellation.³⁰ Als drit-

28 Matthews: *The Venice Sketchbook* (wie Anm. 4) verweist auf den Umstand, dass das Passacaglia-Thema des zweiten Aktes sich aus den apollinischen Spielen des ersten Aktes (Schlusszene) ableitet. Mit einer vergleichbaren Passacaglia kennzeichnete Britten schon in *Peter Grimes* jene Verfolgungsjagd, die zum Absturz des Knaben und damit zum Selbstmord des Protagonisten führt. Interessanterweise folgt sie, in Parallele zur Konzeption in *Death in Venice*, auf eine idyllische, von Kirchenmusik aus der Ferne geprägten Szene.

29 S. hierzu Mervyn Cooke: *Britten and the Gamelan: Balinese influences in Death in Venice*. In: Benjamin Britten: *Death in Venice* (wie Anm. 4), S. 115–128 und John Evans: *Death in Venice: Apollinian and Dionysian Conflict*. In: *Opera Quarterly* 4,3 (1986/87), S. 102–115.

30 Vgl. die Aussage von Peter Pears in einem Interview aus dem Jahr 1979: »We discussed the notation of Aschenbach's recitative a good deal. As a result of all the work we had done together on Schütz Passions, we adopted the same convention as Schütz. That is, Ben used tail-less black notes to indicate a pitch but left the rhythm and speed to the performer. The technique was second nature to me and I had no trouble whatsoever with it« (zit. n. Christopher Headington: *Peter Pears. A Biography*. London 1992, S. 248).

te klangliche Ebene wird mit vielen einzelnen Abstufungen die traditionelle eingesetzt, die differenziert und subtil alle zur Verfügung stehende sonore Reichhaltigkeit ausreizt, ebenfalls aufgeladen mit semantischen Bezugsgeflechten, als Spiegel einer ›Normalitätsebene‹.

Seit *Peter Grimes*, aber vor allem seit der Auseinandersetzung um Recht und Gesetz, um *law and order*, aufgezeigt an einer exemplarischen Begebenheit in der Oper *Billy Budd*, beschäftigt Britten jene Konstellation, die nicht nur mit den Fragen einer Gerechtigkeit vor den unterschiedlichen Rechtssystemen zu bestehen hat,³¹ sondern mit Fragen nach Schönheit und gewissermaßen Unschuld, und zwar m. E. einer Unschuld/*innocentia/innocence* im Sinne einer ›weißen‹, naiven Seele ohne Arg, welche das Gute verkörpert und gepaart ist mit Irrealität. In *Billy Budd* wird man beispielsweise mit dem Dilemma fast perfekter Schönheit der beiden Kontrahenten konfrontiert, wäre nicht erstens in der negativen Gestalt des Claggart die Kinnpartie brutal und hätte nicht zweitens die *innocentia* in Perfektion, verkörpert vom Matrosen Billy Budd, einen markanten Makel: »[T]here is always an evil in it«, wie es dort heißt. Billy Budd ist ansonsten ein Abbild überwältigender Schönheit und Güte, erfüllt von einem unerschütterlichen Glauben im Sinne von Vertrauen.³² Der ihm eigene Makel, den man nicht sieht, das Stottern – es handelt sich um das Organ der Artikulation mit Worten – bricht in extremen Stresssituationen hervor, sodass Budd sich angesichts einer hochgefährlichen Verleugnung nicht mit Worten zu verteidigen vermag – mit fatalen Konsequenzen. Doch auch dieses wird letztlich auf eine erstaunliche Weise überwunden – und in der Musik eröffnet sich der Weg einer umfassenden Vergebung und Erlösung.³³

31 Dass es sich immer wieder um diese Grundthematik in vielen Werken Brittens handelt ist m. E. trotz aller moderner Diskussion um homosexuelle Anliegen, die die Brittenforschung mit Vorliebe im Britten'schen Œuvre erkennen zu können glaubt, kaum zu negieren. Hierin liegt eine nicht unwesentliche Brisanz des Britten'schen Œuvres, die Allgemeingültigkeit im humanistischen Sinne beanspruchen kann.

32 Damit entspricht *Billy Budd* parabelhaft einer Vorstellung, die Britten und Auden schon 1935 in langen Diskussionen entwickelt hatten: »[T]hat art, which shall teach man to unlearn hatred and learn love« (zit. n. Mitchell: An Introduction, wie Anm. 4, S. 21 und Ders.: Britten and Auden in the Thirties, the Year 1936. London 1981, S. 25).

33 S. hierzu auch Hindley: Eros in life and death (wie Anm. 10): Budd bedeute für Captain Vere Eros als Leben inmitten des Todes; für Aschenbach

In Brittens letzter Oper ist neben vielen anderen Facetten gerade diese Thematik sehr präsent: Gewissermaßen in Ironie handelt es sich hier ebenfalls um ein Verschweigen; um eine Sprachlosigkeit, der derjenige ausgesetzt ist, welcher in Perfektion, hoch angesehen, geachtet und erfolgreich, ausgezeichnet durch Kunstwerke der Schönheit des Geistes und der Form (›beauty, spirit and form‹) im apollinischen Sinne, sein Leben und seine Kreativität auf der vollkommenen Beherrschung der sprachlichen Kapazität aufbaute, diese Kapazität sogar aus der Weise seiner maßvollen und verzichtsintensiven, sinnesabholden – puritanischen – Lebensführung gewann. Also bleibt als Kommunikation das Ungesagte, der Blick und damit eine metaphysische Spannung, welche all das auszufüllen hat, was die Worte nicht vermögen, und wo sich die Realität im konkreten Sinne nicht mehr einzustellen vermag. Aschenbach wird von etwas infiziert, das ihn überrascht: dem Verstummen.

Tadzio spricht wie bei Thomas Mann auch bei Britten nicht – und auch Aschenbach bringt hier weder murmelnd noch direkt dem Knaben gegenüber Worte über seine Lippen, allerdings mit einer einzigen Ausnahme: sein letzter Ruf, im Moment des Sterbens, gehört Tadzio, ausgelöst durch eine Erkenntnis und durch ein Ereignis. Bei Britten ist Aschenbach fähig zu rufen, als Tadzio seine schöne und von Apollo gepriesene körperliche Überlegenheit zernichtet bekommt im Zweikampf mit dem wilden, ihm überlegenen Knaben Jaschiu (Dionysos?) und besiegt im Sand liegt. Aufschlussreich sind die Regieanweisungen:

(ab fig. 321–323) Tadzio and Jaschiu start a game together [...] the game becomes rougher with Jaschiu domination. The other children become frightened. Jaschiu gets Tadzio down; he kneels on his back. The children cry out. Jaschiu presses Tadzio's face into the sand. The other children ran off, [...] Jaschiu suddenly lets Tadzio go, and runs off.

Als Tadzio sich endlich erhebt, überwindet Aschenbach seine Sprachlosigkeit. Jetzt konkretisiert sich das Ungesagte, es wird zur Realität als Laut. In einem nicht mehr metaphysischen, sondern realen Sinne hat Aschenbach auf Tadzio endlich reagiert und damit sich selbst zurück-

bedeute Tadzio Eros und Tod inmitten des Lebens; vgl. jedoch auch Geyer: *Billy Budd – Ein moderner Mythos* (wie Anm. 1).

gewonnen, und Tadzio hebt den Arm zum Gruße und schreitet in die Vollkommenheit, in das Meer, die Musik löst sich auf.

Bei Thomas Mann schreitet Tadzio auf einer Sandbank »vom Festlande geschieden durch breite Wasser« und »blickte über die Schulter zum Ufer«, und Aschenbach »war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, vorausschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure«. ³⁴

Musikalisch werden wir mit einer sich in Vollkommenheit scheinbar auflösenden Klanglichkeit konfrontiert, angeregt durch das angedeutet Visionäre der Mann'schen Novelle, sodass Britten und Piper dem Schluss eine andere Deutung der Seinsmöglichkeiten zugestehen und damit andere Konstellationsmöglichkeiten für den Künstler als Thomas Mann dies tut, der letztlich eine ablehnende Position gegenüber einer spontanen dionysisch-sinnlichen zu bevorzugen scheint. Bei Benjamin Britten ist im Augenblick der Konkretisierung in das Reale des Wortes aus dem Munde Aschenbachs, welches auf eigentümliche Weise musikalisch geschieht, im traditionellen Sinne der Dichter des Wortes wieder mächtig. Allerdings verfällt er zugleich dem Tode – wie dies bei einer ähnlichen Grenzüberwindung und Konkretisierung in *The Turn of the Screw* geschieht, obgleich hier die Problematik ganz anders gelagert ist.

Die Oper endet im klanglichen Nachspiel, wo sich das vollzieht, was sich kaum in Worte fassen lässt, weil es letztlich unbestimmt bleibt: Im Bass erklingt orgelpunktartig ein *gis*, ein *a* und *d* liegen in kaum mehr nachvollziehbarer Höhe darüber und der gesamte Klangraum scheint anzuklingen, die Oper verhaucht – und in der Emporschraubung zum *a* und *d* erstet ein klassischer Schluss der Verklärung – so konnotiert seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Ein Blick in die Partitur zeigt uns außerdem, dass Britten in beinahe typischer Konstellation das Ende herbeigeführt hat, in Bipolarität: *a* und *gis* nebeneinander, eine Bipolarität, die eng mit dem Beziehungspotential der gesamten Oper, mit den klanglichen Welten der beiden Protagonisten Aschenbach und Tadzio verknüpft ist, und man wird gemahnt an den Leittonbezug zum *a* und an den Terzbezug zu Aschenbachs Selbstproklamation des Anfangs auf *e*. ³⁵ Hinzu kommt noch die Quart-Tritonus-Spannung vom *gis/a* zum darü-

34 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 592.

ber liegenden Flageolet-Ton *d*, die die Ambivalenz und das Sprengende unterstreicht.

Es ergeben sich noch weitere Aspekte: Aschenbach ist merkwürdig Hexachord-verortet im Ionischen und Äolischen – und das Äolische ist auch Apollo eigen; nur das Lydische bleibt Tadzio vorbehalten – Britten eröffnet also andere tonartliche Dimensionen und verankert zugleich klanglich mit dem Ionischen und Lydischen Referenzen an das antike Tonsystem. In Bezug auf Aschenbach setzt er außerdem die Chromatik verstärkt ein, ausgelöst durch das Potential des Zwölftonmotivs. In der Renaissance und der Antike hat das Chromatische Diskussionen ausgelöst, denn in ihm eröffnete sich der Freiraum eines relativ feinen und minimal abgestuften, differenziert einzusetzenden Tonfortschreitens. Dieses wurde in der Renaissance u. a. mit der mimetischen Vorstellung des Sich-Sehnens und des Erstrebens assoziiert, aber es implizierte auch eine ambivalente und ›sprengende‹ Seite, wobei das Chromatische oft beschränkt war auf die *musica secreta*, einer breiten und allgemeinen Öffentlichkeit nicht zugänglich.

Mit Hilfe dieser zusätzlichen Ebenen gelingt Britten eine scharfe Charakterisierung der rational beherrschten, maßvoll-züchtigen und nur nach einer der spirituell geistigen Dimension ausgerichteten Kreativität des Dichters, dessen Zwölftönigkeit, die schon *The Turn of the Screw* maßgeblich auszeichnete, einem streng rationalen und logisch musikalischen Denken Raum gibt. Diese Konstellation chromatischer Elemente und Zwölftonfelder einerseits und andererseits der Hexachord-Tendenz zu reiner, weißer Tastenklanglichkeit bewegt sich zwischen Perfektion, klar auskristallisiert im sogenannten ›Seemotiv‹, und problematisch dissonanten, unperfekten und sprengenden Intervallbezügen. Am Ende

35 S. hierzu auch: Eric Roseberry: Tonal ambiguity in *Death in Venice*: a symphonic view. In: Benjamin Britten: *Death in Venice* (wie Anm. 4), S. 86–98. Seymour: *The Operas of Benjamin Britten* (wie Anm. 10) sieht in der A-Dur Tonalität das Symbol der platonischen Bewunderung, das E-Dur sei vielmehr mit einem Begehren konnotiert. Interessanterweise erhält in dieser Oper auch die ›weiße‹ Tonart C-Dur eine herausragende Bedeutung: nicht nur, dass Aschenbachs Selbstbeherrschung (fig. 20) hiermit gekennzeichnet ist, sondern auch jene Melodiefloskel, in welcher er sie als »perilous sweetness« geißelt, wobei an dieser Stelle eine konkrete tonale Zuordnung schwierig ist (vor fig. 308). Nach dem Kernmonolog Aschenbachs (vor fig. 311) hat der Dichter somit eine ›gereinigte‹ Ebene der Erkenntnis erreicht – das ›Weiße‹ der Tonalität C-Dur ist vorherrschend, in hexachordischem Zuschnitt (»and now Phaedrus I will go«).

liegt im Bass der Orgelpunkt *gis*, welcher die große Terz über der anfänglichen Deklamationsebene Aschenbachs darstellt, wie es gleichzeitig die Klangwelt Tadzios anzeigt. Eine solche Ambivalenz birgt ein gewisses Sprengpotenzial gemäß Britten'scher Tonsprache in sich. Außerdem ist das beherrschende und das Ende herbeiführende sogenannten ›Meeresmotiv‹ ausgezeichnet durch einen Oktavsprung. Zuvor waren Septen und Nonen kennzeichnend, die sich jetzt auflösen. Spätestens seit *Peter Grimes* fängt Britten auf ähnliche Weise Sphären der Unendlichkeit und des Nichts ein.

Womit werden wir hier also im Moment, als der Protagonist Aschenbach sich selbst überwindet und zu sich selbst, zu seiner Sprache wiederfindet, und als Tazio in das Meer schreitet, nachdem er seine apollinische Unbesiegbarkeit im Wettkampf verloren und Aschenbach einen Gruß zugewinkt hat, konfrontiert? Was ist die hier indirekt aufgezeigte Lösung? Das Nichts als Ziel aller Dinge?

Nehmen wir noch einmal eine kleine Episode in den Blick – jene des in der Oper zweimaligen Erdbeergenusses. Die Erdbeere ist seit der Renaissance ein beliebtes Motiv in der Malerei. In Brittens Oper ist die Erdbeerepisode zweimal an entscheidender Stelle platziert: während Aschenbachs erstem Strandaufenthalt – es findet das apollinische Spiel purer Schönheit mit Aschenbach als Beobachter statt – und gegen Ende der Oper, nach der erschütternden doppelten Erkenntnis des Dichters, dass Venedig nicht nur von einem veritablen Pestausbruch heimgesucht ist, sondern vielmehr er selbst vom Unvermögen einer fatalen Sprachlosigkeit, die einhergeht mit einer nicht mehr kontrollierbaren Ziello-sigkeit, symbolhaft umgesetzt durch die Passacaglia. Beide Momente gipfeln im Genuss der Erdbeere, dem Symbol der Sinnlichkeit, Reife, Leidenschaft, des Eros und auch der Demut. Beim zweiten Mal löst der Genuss heftigen Ekel aus: faulig, überreif, abscheulich. Dies führt zum großen Solomonolog Aschenbachs, der eine erstaunlich andere Akzentuierung vornimmt als bei Thomas Mann. Es handelt sich bei Britten um den zentralen Moment der Einsicht, der Reflexion ob der Brüchigkeit der bisherigen Lebenskonzeption, wo Aschenbach Sokrates zum Paten ruft:

All folly, all pretence –
 O perilous sweetness
 The wisdom poets crave.
 Socrates knew, Socrates told us.

Does beauty lead to wisdom, Phaedrus?

Yes, but through the senses.

Can poets take this way then

For senses lead to passion, Phaedrus

Passion leads to knowledge

Knowledge to forgiveness

To compassion with the abyss

Should we then reject it, Phaedrus,

The wisdom poets crave

Seeking only form and pure detachment

Simplicity and discipline?

But this is beauty, Phaedrus

Discovered through the senses

And senses lead to passion, Phaedrus

And passion to the abyss. (vor fig. 308 – fig. 311.)

Dieser Monolog ist dreistrophig angelegt, mit einer Coda, wo Aschenbachs »weißnotige«, hexachordverortete Deklamation stattfindet. Jede Strophe bringt eine verstärkte Konzentration mit sich, ambivalent die abgründige Beobachtung der Leidenschaft (»compassion with the abyss«, »simplicity and discipline«, »passion to the abyss«) gleichsetzend mit einer Konfrontation von C-Dur und C-Moll, die Bipolarität des *es* und *e* inkludierend, eine Vorstufe zu jener Bipolarität von *gis* und *a*, mit der die Oper schließt.

Nach dieser Episode bricht notwendig das Finale an, wobei die Erdbeere wohl für Aschenbachs eigene Position steht. Allerdings wird er durchwegs als leidend geschildert – und zweifelsohne war der Dichter zumindest musikalisch schon lange infiziert, nämlich vom Dionysischen (also weniger von der Cholera), musikalisch von einem chromatischen Sehnsuchtsmotiv, welches von Anfang an seine Tonsprache beherrscht. Aus dieser mit der zweiten Erdbeerepisode markierten Erkenntnis heraus wird ihm angesichts des Zerbrechens des Apollinisch-Idealen, d. h. der Niederlage Tadzios am Strande, gelingen, letztlich seine Sprachlosigkeit zu besiegen. Ganz am Ende seines Lebens – quasi als Überwindung der bedrohlichen Krise und Vollendung – vermag er endlich aktiv zu reagieren, und gerade dieser Moment trägt seinen Tod in sich.

Und Tazio, der scheinbar perfekt-schöne Knabe?³⁶ Tazios Perfektion ist nicht minder mangelhaft, aber er scheint kaum einen mit Aschenbach vergleichbaren Selbstfindungsprozess zurückzulegen. In der Oper kommt der Defekt Tazios durch seine anfängliche Eitelkeit zum Ausdruck, die Aschenbach beobachtet und entsprechend kommentiert. Thomas Mann verweist in seiner Novelle außerdem auf merkwürdig hässliche und schlechte Zähne. Interessanterweise ist es also auch hier der Mund, der – wie in *Billy Budd* – das Manko darstellt, das Organ, welches die Brücke zwischen der inneren und äußeren Welt als Begrifflichkeit in Lauten zu bilden vermag.

Als Aschenbach zum einzigen Mal Tazio anzurufen fähig ist – und dies geschieht nur in Brittenns Oper – und als er damit seine Sprachlosigkeit, seinen ›Defekt‹ überwindet, reagiert Tazio entschlossen und sichtbar und nicht nur mit einem Blick wie bislang: Er hebt den Arm zum Gruße, auch er wird folglich sichtbar aktiv. Danach schreitet der Knabe laut Regieanweisung in das Meer, zu den perfektionierten Intervallen und symbolhaft aufgeladenen Akkorden der vielfach zusammengeführten unterschiedlichen Klangwelten. Die Klänge verhauchen im mehrfachen *piano*, in höchster Lage über tiefem Grund.

Die Konkretisierung des Ungesagten führt in eine andere, wortlos zu erfassende Dimension. Es entsteht weniger ein geschlossenes Ende, sondern eine Auflösung in eine *aeternitas*, herbeigeführt durch die jetzt klangliche Perfektion einer sich verklärenden Spannungslosigkeit (aus dem ›Seemotiv‹, ohne dissonante Intervalle), die allerdings durch den Tritonus im Violin-Flageolet musikalisch doppelbödig in ein Nichts geführt wird, in ein Nirwana. Dies geschieht im Moment der konkreten Verschmelzung der Klangwelten der beiden Protagonisten und der wiedererlangten Kreativität Aschenbachs. Diese hier suggerierte, letztlich offene, ambivalente Lösung im klanglich verklärten Topos lässt Kreativität nach schwerer Krisis in möglicher Vollkommenheit als Irrealität und in einem offensichtlichen Überschreiten der Seinsform erstehen.

36 Es gibt zu denken, dass es schon zuvor einen Riss der Bewunderung anlässlich der Begegnung Tazios mit den Russen gab.

WAHRNEHMUNGEN VENEDIGS

FRIEDHELM MARX

»NACH VENEDIG!«

Morbide Stadtbilder in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912) und Arthur Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt* (1918)

Venedig bildet die sichtbarste Verbindung der beiden im Abstand von sechs Jahren entstandenen Novellen *Der Tod in Venedig* (1912) von Thomas Mann und *Casanovas Heimfahrt* (1918) von Arthur Schnitzler. Von dieser Stadt geht in beiden Novellen ein unwiderstehlicher Sog aus, der die jeweiligen Protagonisten ergreift: bei Schnitzler den alternden Casanova in seinem 53. Jahr, bei Mann den alternden Gustav von Aschenbach, auch er jenseits seines 50. Jahres. Für die bereits vom Alter gezeichneten, chronisch unbefriedigten Künstlerfiguren bildet Venedig den Fluchtpunkt ihrer Entgrenzungswünsche. Innerhalb der langen, internationalen Tradition der Venedigliteratur sind sie nicht die einzigen, auch nicht die ersten, für die die Reise nach Venedig eine Grenzüberschreitung markiert.¹ Die meisten Venedigtexte setzen auf das Narrative der Reise und laden es mit der Perspektive eines erotischen oder tödlichen (oder erotisch-tödlichen) Selbstverlusts auf. Wie bedrohlich diese Stadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrer Unwirklichkeit und Künstlichkeit zu wirken vermag, lässt sich der Venedig-Polemik Georg Simmels entnehmen, die gleichfalls in diesen Jahren erschien:

¹ Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann: Paradoxie der Fiktion: Literarische Venedig-Bilder, 1797–1984. Berlin 1993; Bernard Dieterle: Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos. Frankfurt a. M. 1995; Klaus Bergdolt: Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis zu Thomas Mann. Darmstadt 2011.

Zweideutig ist der Charakter dieser Plätze, die mit ihrer Wagenlosigkeit, ihrer engen symmetrischen Umschlossenheit den Anschein von Zimmern annehmen, zweideutig in den engen Gassen das unausweichliche Sich-Zusammendrängen und Sich-Berühren der Menschen, [...] zweideutig das Doppelleben der Stadt, einmal als der Zusammenhang der Gassen, das andre Mal als der Zusammenhang der Kanäle, so daß sie weder dem Lande noch dem Wasser angehört – sondern jedes erscheint als das proteische Gewand, hinter dem jedesmal das andre als der eigentliche Körper lockt; zweideutig sind die kleinen, dunklen Kanäle, deren Wasser so unruhig regt und strömt – aber ohne daß eine Richtung erkennbar wäre, in der es fließt, das sich immerzu bewegt, aber nirgends hinbewegt. [...] Venedig [...] hat die zweideutige Schönheit des Abenteurers, das wurzellos im Leben schwimmt[.]²

Was Georg Simmel hier Venedig durchaus kritisch (insbesondere im Vergleich mit Florenz) zuschreibt, entspricht beinahe idealtypisch dem Foucault'schen Konzept der Heterotopie: Venedig ist in diesem Sinn ein irrealer Ort »außerhalb aller Orte«, wo die gesellschaftlichen Regeln zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.³ Darauf hat unlängst Martin Ries hingewiesen:

2 Georg Simmel: Venedig. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 2. Hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a. M. 1993, S. 258–263, hier S. 262 f. Zur Theatralität Venedigs schreibt Simmel (S. 260): »Alle Menschen in Venedig gehen wie über die Bühne: in ihrer Geschäftigkeit, mit der nichts geschafft wird, oder mit ihrer leeren Träumerei tauchen sie fortwährend um eine Ecke herum auf und verschwinden sogleich hinter einer anderen und haben dabei immer etwas wie Schauspieler, die rechts und links von der Szene nichts sind, das Spiel geht dort nur vor und ist ohne Ursache in der Realität des Vorher, ohne Wirkung in der Realität des Nachher«.

3 Heterotopien im Sinne Michel Foucaults sind Gegenorte, »in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie [...] als Heterotopien bezeichnen«. Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 4. Frankfurt a. M. 2005, S. 931–

Die topographische Abgrenzung der Stadt von der Landmasse des Kontinents und ihre durch diesen gleichzeitig geschützte Lage innerhalb der Lagune prädestiniert Venedig dazu, in ästhetischen Konstrukten zeichenhaft eine *Heterotopie* zu repräsentieren: einen vom Umgebungsraum deutlich abgegrenzten Teilraum, der in textspezifischer Weise als abweichend von der Ordnung des übergeordneten Raumes semantisiert werden kann. In Korrelation mit weiteren spezifizierenden Merkmalen erhält der Raum den Status des Besonderen, der Eintritt in ihn den des Ereignisses. Entsprechend sind literarische Ankünfte in Venedig stets zeichenhaft.[⁴

Wie diese Ankünfte in den Novellen Schnitzlers und Manns inszeniert werden, wie sehr die Stadt von den reisenden Protagonisten Schnitzlers und Manns Besitz ergreift, inwiefern sie als Heterotopie im Sinne Foucaults erscheint, soll hier geklärt werden. Schnitzlers *Casanova* erscheint gleich zu Beginn der Novelle als vom »Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig«⁵ gezeichneter alter Mann: Längst hat er begonnen, seine Vaterstadt »gleich einem Vogel, der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts steigt, in eng und immer enger werdenden Kreisen zu

942, hier S. 935; vgl. auch: Ders.: *Die Heterotopien / Les hétérotopies – Der utopische Körper / Le corps utopique*. Zwei Radiovortrage. Zweisprachige Ausgabe. Frankfurt a. M. 2005, S. 67–92.

⁴ Martin Nies: »Die unwahrscheinlichste der Städte«. Raum als Zeichen in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig*. Hrsg. von Holger Pils und Kerstin Klein. Göttingen 2012, S. 10–21, hier S. 11 f. Vgl. auch Wiebke Amthor: *Heterotopie aus Fakt und Fiktion. Beispiel Venedig*. In: *querelles-net* 10 (2009), Nr. 3 (<http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/779/807>; letzter Aufruf: 16.04.2013): »Aufgrund seiner Lage und Architektur zugleich Infragestellung, Übersteigerung und Bestätigung städtebaulicher Ideen, funktioniert Venedig als gesellschaftlicher Raum völlig anders als die übrigen europäischen Städte. Nicht nur werden in Venedig die gewohnten räumlichen Verhältnisse auf den Kopf gestellt, da der Stein auf dem Wasser zu schwimmen scheint oder die Kanäle die Funktion von Straßen übernehmen. Venedig ist vielmehr auch – gesellschaftlich-räumlich betrachtet – Stadt als Museum, in der sich eine spezielle Form von Synchronie und Diachronie ausbildet, es ist – Stadt des Karnevals – immer auch bewusste Inszenierung von Alterität«.

⁵ Arthur Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Die Erzählenden Schriften*. Frankfurt a. M. 1961, S. 231–323, hier S. 231.

umziehen«. ⁶ Ihm fehlt nur die Erlaubnis der Stadtoberen, nach Venedig zurückzukehren, aus deren Bleikammern er vor Jahren auf spektakuläre Weise geflohen war.

Venedig! ... Er wiederholte das Wort, es klang um ihn in seiner ganzen Herrlichkeit; – und schon hatte es die alte Macht über ihn gewonnen. Die Stadt seiner Jugend stieg vor ihm auf, umflossen von allem Zauber der Erinnerung, und das Herz schwoll ihm in einer Sehnsucht, so qualvoll und über alles Maß, wie er sie noch nie empfunden zu haben glaubte. ⁷

Der Erfüllung dieser Sehnsucht stehen einige Hindernisse entgegen. Auf seiner Heimfahrt wird Schnitzlers Casanova durch die Besuchseinladung eines Ehepaars abgelenkt, deren Ehe er vor vielen Jahren (nicht ohne eigenes amouröses Engagement) ermöglicht hatte. Er lässt sich bitten, auf einige Tage bei ihnen Quartier zu nehmen, vor allem weil ihn die Nichte seines Gastgebers reizt: Marcolina, eine junge, schöne, ausnehmend kluge Frau, an der er noch einmal seine Eroberungskünste erproben will, obwohl er ihnen selbst schon nicht mehr wirklich traut. Es sieht nicht gut aus für den gealterten Liebhaber aller Frauen: Marcolina spottet über ihn und unterhält, wie er zufällig feststellt, ein Verhältnis zu einem jungen Offizier, der ihm nur darum bekannt vorkommt, weil er in ihm sich selbst als jungen Mann erkennt.

Casanovas hoffnungsloses Begehren teilt sich innerhalb der Novelle in zwei Erscheinungsformen: Einerseits zielt er mit seinen Unternehmungen, die bis zum Verrat an den eigenen politischen Überzeugungen reichen, auf die Gunst der ihn ignorierenden Stadt Venedig, andererseits tut er alles, um die Gunst der jungen Frau zu erringen. Beiden nähert er sich, ohne sie für sich zu gewinnen: Mit Marcolina verbringt er eine Nacht – allerdings unter einer anderen Identität, unter dem (Deck-)Mantel ihres Geliebten. Und Venedig sieht Casanova zuletzt nur deswegen wieder, weil er sich bereiterklärt hat, für die Stadtoberen als Spitzel zu arbeiten, also jene libertinären Zirkel zu beschatten, denen er selbst früher nahe stand. Auch hier also wird er ein anderer sein, sich als anderer Mensch ausgeben müssen. An einer Stelle führt Schnitzlers Novelle diese Analogie auf den Punkt: Beim Glücksspiel auf dem Landsitz

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 268.

wünscht Casanova seine wenigen verbliebenen Dukaten auf einen Satz zu verlieren: »dies sollte dann ein Zeichen sein, ein glückverheißendes Zeichen – er wußte nicht recht wofür, ob für seine baldige Heimkehr nach Venedig oder den ihm bevorstehenden Anblick der entkleideten Marcolina«. ⁸

Die Heimfahrt nach Venedig ist erotisch offenbar ebenso aufgeladen wie die Liebesnacht mit Marcolina. Als Casanova schließlich eine Nacht mit ihr verbringt, träumt er sich das Zweitglück gleich hinzu: Sein Traum führt Venedig und Marcolina zusammen:

Er glitt mit ihr durch geheimnisvolle schmale Kanäle, zwischen Palästen hin, in deren Schatten er nun wieder heimisch war, unter geschwungenen Brücken, über die verdämmernde Gestalten huschten; manche winkten über die Brüstung ihnen entgegen und waren wieder verschwunden, eh' man sie recht erblickt. ⁹

Im weiteren Verlauf des Traums verschwindet Marcolina, und Casanova macht sich verzweifelt auf die Suche:

Er stürzte die Treppen hinunter, die Gondel wartete; nur weiter, weiter, durch das Gewirr von Kanälen, natürlich wußte der Ruderer, wo Marcolina weilte; warum aber war auch er maskiert? Das war früher nicht üblich gewesen in Venedig. Casanova wollte ihn zur Rede stellen, aber er wagte es nicht. Wird man so feig als alter Mann? Und immer weiter – was für eine Riesenstadt war Venedig in diesen fünf- undzwanzig Jahren geworden! ¹⁰

Die unheimliche Traumpassage geht auf's Meer hinaus, wo Casanova am Ende zu ertrinken glaubt. Im Traum nimmt er den Selbstverlust vorweg, der ihm sowohl bei Marcolina wie auch wenig später bei seiner Ankunft in Venedig zuteil wird. In dem Maße, wie er seine Identität und seinen großen Namen noch einmal verzweifelt bestätigen will, verliert er sich im Ungewissen.

8 Ebd., S. 265. Vgl. hierzu Karl Konrad Polheim: »Eine Wahrheit von höherem Range«. Zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt*. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1998, S. 231–241.

9 Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt* (wie Anm. 5), S. 308.

10 Ebd., S. 309.

Noch bevor Casanova in Venedig ankommt, endet die Liebesnacht mit einem Desaster: Marcolina erkennt mit Ekel im Morgengrauen den alten Mann in ihrem Bett, Casanova flieht und sieht sich gezwungen, seinen Konkurrenten im Duell zu töten. Die Ankunft in Venedig verläuft gleichfalls enttäuschend. Die Stadt erscheint ebenso alt, verbraucht, faulig und verfallen, wie er selbst kurz zuvor von Marcolina wahrgenommen wurde:

Der Himmel war trüb; Dunst lag auf den Lagunen; es roch nach faulem Wasser, nach feuchtem Holz, nach Fischen und nach frischem Obst. Immer höher ragte der Campanile, andre Türme zeichneten sich in der Luft ab, Kirchenkuppeln wurden sichtbar [...]. Schon fuhr das Schiff durch die Kanäle der Vorstadt; schmutzige Häuser starrten ihn aus trüben Fenstern wie mit blöden, fremden Augen an.[.]¹¹

Das gilt auch für sein schäbiges Quartier:

Er fand das Haus verfallener, oder mindestens vernachlässigter, als er es im Gedächtnis bewahrt hatte; ein verdrossener, unrasierter Kellner wies ihm einen wenig freundlichen Raum mit der Aussicht auf die fensterlose Mauer eines gegenüberliegenden Hauses an.¹²

Für den Protagonisten hält die Heimfahrt nur Enttäuschungen bereit: Casanova ist gezwungen, sich zu verstellen, um Einlass sowohl in das Zimmer Marcolinas als auch in die Stadt seiner Wünsche zu erhalten. Den großen Namen Casanova kennt dort keiner mehr:

[I]n einer schmerzenden Müdigkeit, die durch seine Glieder lastete, ohne sie zu lösen, mit einem bitteren Nachgeschmack auf den Lippen, den er gleichsam aus dem Innersten seines Wesens nach oben steigen fühlte, warf er sich, nur halb ausgekleidet, auf ein schlechtes Bett, um nach fünfundzwanzig Jahren der Verbannung den ersten, so lang ersehnten Heimatschlaf zu tun, der endlich, bei anbrechendem Morgen, traumlos und dumpf, sich des alten Abenteurers erbarmte.¹³

¹¹ Ebd., S. 318 f.

¹² Ebd., S. 319.

¹³ Ebd., S. 322.

Das Venedig, das Schnitzlers Casanova zu Beginn der Novelle vorschwebt, weicht grundsätzlich ab von allen anderen ihm noch erreichbaren Räumen. Es bildet den Fluchtpunkt seines Begehrens, gespiegelt im Verlangen nach der nur um den Preis innerer und äußerer Korruption erreichbaren Frau. Wie er es im Traum für möglich hält, dass sie »bebend, gebannt, erlöst ihm seinen Namen entgegenflüstern« könnte,¹⁴ träumt er, dass bei seinem Eintritt in das prächtige Haus seines venezianischen Gönners »alle seinen Namen wie im höchsten Schrecken« flüstern.¹⁵ Die Novelle lässt keinen Zweifel daran, dass Casanova seinen Namen, mithin seine Identität verliert und untergeht, indem er an sein Ziel gelangt. Der traumlos dumpfe Schlaf der letzten Szene holt den Anfang der Novelle ein, wo schon vom Sterben die Rede war: Auch wenn die historische Figur nach ihrer Rückkehr noch einige Jahre leben mag, inszeniert Schnitzler Casanovas Tod in Venedig.

Es ist längst vermutet worden, dass diese Reise Casanovas nach Venedig eben auch ein literarischer Reflex, eine literarische Antwort auf Thomas Manns 1912 publizierte Novelle *Der Tod in Venedig* sein könnte.¹⁶ Schnitzler las Manns Novelle nach Auskunft seines Tagebuchs im November 1912 und quitierte seine Leseindrücke mit dem Wort »außerordentlich«.¹⁷ Ein komplementäres Tagebuchnotat Thomas Manns nach der Lektüre der Schnitzler'schen Novelle gibt es nicht, wohl aber einen Brief: Am 04.09.1922 schreibt er mit einer gewissen Verspätung seinem Kollegen:

¹⁴ Ebd., S. 308.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Gert Sautermeister: Glanz und Elend eines Mythos. Zur Ästhetik und Intertextualität von Arthur Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt*. In: Zur Literaturgeschichte der Liebe. Hrsg. von Karl Heinz Götze, Ingrid Haag, Gerhard Neumann und Gert Sautermeister. Würzburg 2009, S. 273–302, hier S. 300, hebt zu Recht als bedeutendste Analogie der beiden Novellen hervor, »dass sie Venedig und das Objekt ihres Begehrens zusammenphantasieren«. Zu Aschenbachs Venedig als Schwellenort im Echoraum anderer Venedig-Texte vgl. auch Axel Schmitt: Von Schwelle zu Schwelle. Thomas Manns *Tod in Venedig* und der Totentanz der Zeichen. In: Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Hrsg. von Tim Lörke und Christian Müller. Würzburg 2006, S. 77–102.

¹⁷ Arthur Schnitzler: Tagebuch 1909–1912. Hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1981, S. 368.

Verehrter Herr Dr. Schnitzler [...]. Eine große Freude war es mir, bei Gelegenheit Ihres 60. Geburtstags von der Liebe zu zeugen, mit der ich Ihrem bezaubernden Lebenswerk anhänge. Eben lese ich Casanovas Heimkehr [sic] – die Novelle war mir sonderbarer Weise bisher unbekannt geblieben – und kann die tiefe Zufriedenheit nicht schildern, mit der ich mich von Ihrer Erzählungskunst tragen lasse.¹⁸

Dass Thomas Mann in Schnitzlers Werk irgendeine literarische Entsprechung oder Antwort auf seine eigene Venedig-Novelle gelesen hätte, lässt sich diesen Sätzen nicht entnehmen. Auf den ersten Blick sind die Protagonisten in ihrer Lebensform und in der geschlechtlichen Ausrichtung ihres Begehrens denkbar weit voneinander entfernt. Dennoch gibt es eine Reihe von Komplementärphänomenen:

Im Unterschied zu Schnitzlers Casanova begreift Gustav von Aschenbach erst auf seiner Reise, dass sein eigentliches Ziel Venedig ist: In seiner Erschöpfung sucht er »das Fremdartige und Bezuglose«¹⁹ das »Unvergleichliche, das Märchenhaft Abweichende«,²⁰ und das kann, wie er unterwegs bemerkt, nur in Venedig zu finden sein. »Nach Venedig«²¹ also reist auch er, durchaus nicht aber als legendärer Frauenliebhaber, sondern als Künstler, der jeder ablenkenden Sinnlichkeit zeitlebens aus dem Weg gegangen ist. Das zweite Kapitel der Novelle stellt von Aschenbach in aller Ausführlichkeit als erfolgreichen, rücksichtslos arbeitenden, schon früh auf Ruhm bedachten Schriftsteller vor, mittlerweile in den Adelsstand gehoben, von der Unterrichtsbehörde für würdig befunden, in den Schullesebüchern zu erscheinen.

Etwas Amtlich-Erzieherisches trat mit der Zeit in Gustav Aschenbachs Vorführungen ein, sein Stil entriet in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen, er wandelte sich ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte[.]²²

18 Thomas Mann: Briefe II. 1914–1923. Ausgewählt und hrsg. von Thomas Sprecher, Hans R. Vaegt und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2004, S. 447.

19 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 516.

20 Ebd., S. 517.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 514.

Damit bildet er einen Gegentypus zum Venezianer Casanova, der gerade jenes Leben »voll ausschweifender Leidenschaften und Genüsse«²³ geführt hat, das Aschenbach schon früh ausschlug – um sich seinerseits am Werk zu erschöpfen:

Sie [die Kunst, F. M.] beglückt tiefer, sie verzehrt rascher. Sie gräbt in das Antlitz ihres Dieners die Spuren imaginärer und geistiger Abenteuer, und sie erzeugt, selbst bei klösterlicher Stille des äußeren Daseins, auf die Dauer eine Verwöhntheit, Überfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven, wie ein Leben voll ausschweifender Leidenschaften und Genüsse sie kaum hervorzubringen vermag.²⁴

Die Reiselust, die Gustav von Aschenbach zu Beginn der Novelle ergreift, deutet allerdings darauf hin, dass diese gewollte Meisterschaft den Künstler nicht erfüllt, dass sie ihm überdies auch gar nicht länger möglich und erreichbar ist. Aschenbach befindet sich in einer Lebens- und Schaffenskrise. Seine plötzliche »Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen«²⁵ hat nur ein Ziel: Venedig – und dieses Ziel markiert einen Gegensatz zur Würde, zum Leistungsethos, zur bis dahin kultivierten Abkehr »von jeder Sympathie mit dem Abgrund«.²⁶ Allerdings erreicht auch er (auf dem Wasserwege) ein anderes Venedig, »als er, zu Lande sich nähernd, je angetroffen hatte«: Seine Reise nach Venedig lässt sich nicht mit den Erinnerungen abgleichen, die ihm von früheren Aufenthalten vertraut sind. Bereits auf dem Schiff, das ihn nach Venedig bringen soll, verschiebt sich seine Wahrnehmung:

Ihm war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen, der vielleicht Einhalt zu tun wäre, wenn er sein Gesicht ein wenig verdunkelte und aufs neue um sich schaute. In diesem Augenblick jedoch berührte ihn das Gefühl des Schwim-

²³ Ebd., S. 516.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 506. Zur Reiselust Aschenbachs vgl. Hans Günther Renner: Das Ich als ästhetische Konstruktion: *Der Tod in Venedig* und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns. Freiburg i. Br. 1987, S. 14 f.

²⁶ Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 19), S. 513.

mens, und mit unvernünftigem Erschrecken aufsehend, gewahrte er, dass der schwere und düstere Körper des Schiffes sich langsam vom gemauerten Ufer löste.²⁷

Noch bevor Aschenbach Venedig überhaupt erreicht hat, ist diese Stadt längst aufgeladen mit Imaginationen: Da ist der tropische Traum noch in München, da ist das Entgleiten, das Schwimmen, das Gefühl von Benommenheit. Er ist offensichtlich unterwegs zu jener von Simmel beschriebenen »zweideutige[n] Schönheit des Abenteuers, das wurzellos im Leben schwimmt«. ²⁸ Dementsprechend erscheinen seine Wahrnehmungen ins Phantastische entrückt, als Venedig in Sicht kommt:

So sah er ihn denn wieder, den erstaunlichsten Landungsplatz, jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks, welche die Republik den ehrfürchtigen Blicken nahender Seefahrer entgegenstellte: die leichte Herrlichkeit des Palastes und die Seufzerbrücke, die Säulen mit Löw' und Heiligem am Ufer, die prunkend vortretende Flanke des Märchentempels, den Durchblick auf Torweg und Riesenuhr[.]²⁹

Dieser Blick auf »die unwahrscheinlichste der Städte«³⁰ fokussiert zunächst die Kunst, die Architektur, die Komposition der geläufigen Bau- denkmäler. Hier schaut ein Kenner auf Meisterwerke der Baukunst, auch wenn das Phantastisch-Märchenhafte, das schon seine Erwartung prägte, als Unterspur durchaus erhalten bleibt. Innerhalb der Novelle entspricht dieser erste Blick auf die Stadt dem ersten Blick auf den jungen Tadzio. Auch hier dominiert der Kennerblick für die erstaunliche Schönheit des Objekts, das als Bildwerk wahrgenommen wird:

Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem

²⁷ Ebd., S. 519.

²⁸ Simmel: Venedig (wie Anm. 2), S. 263.

²⁹ Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 522.

³⁰ Ebd. Angelika Corbineau-Hoffmann: Paradoxie der Fiktion (wie Anm.1), S. 308 f., beschreibt Aschenbachs Venedig-Wahrnehmung, die in ihren »referentiellen Elementen zumindest eine Ähnlichkeit mit Ansichtspostkarten nicht verleugnen kann«, als Brechung des touristischen Blicks.

lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte.³¹

Aschenbachs erste Wahrnehmung der Stadt und die des Knaben fokussieren jeweils deren bildmäßige Schönheit. Wie sie sich zu Beginn entsprechen, verändern sie sich im Verlauf der Handlung analog. Die distanzierende Wahrnehmung weicht einem genaueren Blick aus der Nähe. Im Aufzug des Hotels sieht Gustav von Aschenbach den Knaben zum ersten Mal ohne jeden bildmäßigen Abstand:

Er stand ganz nahe bei Aschenbach, zum ersten Male so nah, daß dieser ihn nicht in bildmäßigem Abstand, sondern genau, mit den Einzelheiten seiner Menschlichkeit wahrnahm und erkannte. [...] Er hatte jedoch bemerkt, daß Tadzios Zähne nicht recht erfreulich waren: etwas zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit und von eigentümlich spröder Durchsichtigkeit, wie zuweilen bei Bleichsüchtigen. Er ist sehr zart, er ist kränklich, dachte Aschenbach. Er wird wahrscheinlich nicht alt werden.³²

Erst jetzt, unmittelbar im Anschluss an diese Wahrnehmung, die Aschenbach mit einem »Gefühl der Genugtuung oder Beruhigung«³³ verbindet, sieht er das andere Venedig:

Er verbrachte zwei Stunden auf seinem Zimmer und fuhr am Nachmittag mit dem Vaporetto über die faul riechende Lagune nach Venedig. [...] Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen; die Luft war so dick, daß die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfum und viele andere in Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. Zigarettenrauch hing an seinem Orte und entwich nur langsam. Das Menschengeschiebe in der Enge belästigte den Spaziergänger statt ihn zu unterhalten. Je länger er

31 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 19), S. 529 f. Wenig später nimmt Aschenbach Tadzios Kopf als »Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors« wahr (S. 535).

32 Ebd., S. 541.

33 Ebd.

ging, desto quälender bemächtigte sich seiner der abscheuliche Zustand, den die Seeluft zusammen mit dem Scirocco hervorbringen kann, und der zu gleich Erregung und Erschlaffung ist. Peinlicher Schweiß brach ihm aus. Die Augen versagten den Dienst, die Brust war beklommen, er fieberte, das Blut pochte im Kopf. Er floh aus den drangvollen Geschäftsgassen über Brücken in die Gänge der Armen. Dort behelligten ihn Bettler, und die üblen Ausdünstungen der Kanäle verleiteten das Atmen. Auf stillem Platz, einer jener vergessen und verwunschen anmutenden Örtlichkeiten, die sich im Innern Venedigs finden, am Rande eines Brunnens rastend, trocknete er die Stirn und sah ein, daß er reisen müsse.³⁴

Die Enge in den Gassen entspricht der Enge im Aufzug, die erstmals einen genaueren Blick auf die Verfallssymptome des Knaben provozierte: Blässe, Bleichsüchtigkeit, Zartheit, Kränklichkeit. Die Stadt spiegelt seine Wahrnehmung des Knaben, die sich nicht länger in »bildmäßigem Abstand« halten lässt und einen vorläufigen Fluchtreflex auslöst, den Gustav von Aschenbach freilich noch auf dem Weg zum Bahnhof innerlich bereut. Schwer erträglich, ja völlig unleidlich erscheint ihm der Gedanke, »daß er Venedig nie wiedersehen solle, daß dies ein Abschied für immer sei«.³⁵ Der Leser weiß längst, dass ihm der Abschied von der Stadt so unerträglich erscheint, weil er dem Abschied von Tazio gleichkommt.

Die Stadtwahrnehmung Gustav von Aschenbachs ist von Anfang an offenbar ebenso erotisch aufgeladen wie seine Wahrnehmung des Knaben. Seine Blicke auf Venedig und auf den Körper Tazios sind jeweils zunächst professionell-distanzierend, kulturelle Muster aufrufend, dann zunehmend distanzloser und sinnlich affizierter. Im Register der Wahrnehmungen tritt das Sehen innerhalb der Novelle zugunsten anderer Sinne zurück: Wenn überhaupt noch Kunstformen in Aschenbachs Sinne kommen, dann nicht mehr die Ehrfurcht gebietenden, großen Bauwerke der Stadt, sondern eine grenzenlos und bedrohlich wuchernde Kunst – und schließlich: die Musik. Aschenbach sieht Venedig nun als Stadt, »in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen«.³⁶ Das heißt, er *sieht* die Stadt zunehmend weniger, er atmet die

34 Ebd., S. 541 f.

35 Ebd., S. 545.

36 Ebd., S. 567.

Stadt, er hört sie und nimmt sie am Ende bis zur völligen Verschmelzung in sich auf. In dem Maße, wie sich der Körper Tadzios über den Körper der Stadt legt und deren Erscheinungen sich wechselseitig affizieren, avanciert die Stadt zur Spiegelfläche des eigenen körperlichen Begehrens. Die Choleraepidemie, das von der Obrigkeit bemäntelte Geheimnis der Stadt, verschmilzt mit Aschenbachs »eigenste[m] Geheimnis«³⁷ homoerotischer Leidenschaft. Die Abenteuer der Außenwelt spiegeln die Abenteuer seines Herzens, sodass er zuletzt im Bild der heimgesuchten und verwahrlosten Stadt sich selbst als Heimgesuchten und Verwahrlosten erblickt. Aschenbach erscheint die Stadt als entrückter, mit unstillbarer Sehnsucht belegter Gegenort, der ein anderes Leben verspricht und zugleich den eigenen Untergang vorzeichnet.

Die Venedig-Narrative Thomas Manns und Arthur Schnitzlers führen vor, wie sehr diese Stadt jede klare, konturierte Wahrnehmung ins Schwanken geraten lässt. Für die Protagonisten ist die Stadt jeweils mit erotischem Begehren aufgeladen, sinnlich manifestiert in schönen, jungen Körpern, deren Imaginationen sich über die Erscheinung der Stadt legen. Die Ankunft in Venedig führt beiden früher oder später das eigene Alter und das fehlgeleitete eigene Leben vor, im Falle Casanovas ein Leben im Zeichen geistloser Sinnlichkeit, im Falle Aschenbachs ein Leben im Zeichen sinnloser Askese. Die Novellen verbindet die erotisch grundierte Wahrnehmung der Stadt und das Narrativ des Untergangs. Nur im Medium der Literatur öffnet sich jeweils ein Ausweg: Gustav von Aschenbach gelingt es angesichts des schönen Knaben für einen Moment, Sinnlichkeit und Geist produktiv, d. h. schriftstellerisch zu verbinden:

Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er, an seinem rohen Tische unter dem Schattentuch, im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte,

37 Ebd., S. 565.

deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.³⁸

Schnitzlers Casanova tritt als Erzähler auf, der die Bewunderung seiner Zuhörer durchaus zu gewinnen vermag. Auch wenn er sich selbst in seinen amourösen Erinnerungen beinahe verliert,³⁹ deutet die Novelle an, dass in diesem Medium seine Zukunft liegen könnte. Marcolina fordert ihn auf, die Seiten zu wechseln und all das niederzuschreiben, was er so geläufig aus seinem Leben erzählt.⁴⁰ Dass Schnitzlers Casanova diese Option innerhalb der Novelle zugunsten einer erzwungenen Liebesnacht ausschlägt, provoziert seinen Untergang. Die Novelle weiß nichts vom späteren, vor allem der Niederschrift der Autobiographie gewidmeten Leben des historischen Casanova. Welche Bedeutung der von Marcolina empfohlenen Lebensform zukommt, zeigt sich allerdings auch daran, dass Schnitzler sich in diesen Jahren mit einem autobiographischen Projekt beschäftigte.

Die Thematisierung der Literatur markiert in beiden Novellen Selbstreflexion und Selbstkritik. Sowohl Thomas Mann als auch Arthur Schnitzler schreiben sich in ihre Figuren ein: Mann, indem er Gustav von Aschenbach eigene, allerdings unvollendete Werkprojekte zuschreibt,⁴¹ Schnitzler, indem er seinen Casanova gegen jede historische Genauigkeit um genau drei Jahre älter macht – und ihm damit sein eigenes Alter gibt.⁴² Gewissermaßen reisen die Autoren jeweils mit ihren Protagonisten nach Venedig. Sie überleben die Reise an den Gegenort, weil sie sie im Medium der Literatur unternehmen.

38 Ebd., S. 556.

39 Ebd., S. 303. Vgl. hierzu Stephanie Catani: »Vorbei war seine Zeit!« Zur Mythisierung der Casanova-Figur bei Arthur Schnitzler und Hanns-Josef Ortheil. In: Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils. Hrsg. von Stephanie Catani, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Göttingen 2009, S. 123–140, hier S. 130 f.

40 Schnitzler: Casanovas Heimfahrt (wie Anm. 5), S. 303 f.

41 Vgl. hierzu u. a. Hans Dieter Heimendahl: Kritik und Verklärung: Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in *Betrachtungen eines Unpolitischen*, *Der Zauberberg*, *Goethe und Tolstoi* und *Joseph und seine Brüder*. Würzburg 1998, S. 107 ff.

42 Vgl. hierzu Gesa Dane: »Im Spiegel der Luft«. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung *Casanovas Heimfahrt*. In: Text+Kritik. Heft 138/139: Arthur Schnitzler. München 1998, S. 61–75, hier S. 62.

MARTIN GAIER

DER »ZWEIDEUTIGKEITSAUBER« VENEDIGS BEI BURCKHARDT, SIMMEL UND MANN

DIE »COURTISANE UNTER DEN STÄDTEN«

Das »Zwielicht«, das aus der deutschen Literatur stets auf »die Perle der Adria« fiel, ist vielfach beschrieben worden.¹ Woher aber kam es? War das »märchenhaft Abweichende«, das »die unwahrscheinlichste der Städte« für Thomas Manns Aschenbach symbolisierte,² diese viel beschworene »Heterotopie« Venedig,³ tatsächlich nur »eine tragische und gefährliche Lüge«?⁴

1 Roland Duhamel: Zum Venedig-Bild der deutschen Literatur. In: Literarische Mikrokosmen: Begrenzung und Entgrenzung. Festschrift für Ernst Leonardy. Hrsg. von Christian Drösch, Hubert Roland und Stéphanie Vanasten. Brüssel 2006, S. 29–39, hier S. 29. Aus der großen Zahl an Studien zu diesem Thema seien hier nur genannt: Thea von Seuffert: Venedig im Erlebnis deutscher Dichter. Köln 1937; Walter Pabst: Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante. In: Euphorion 49 (1955), S. 335–359; Christiane Schenk: Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle. Frankfurt a. M. 1987; Bernard Dieterle: Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos. Frankfurt a. M. u. a. 1995; Angelika Corbineau-Hoffmann: Paradoxie der Fiktion: Literarische Venedig-Bilder, 1797–1984. Berlin 1993.

2 Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 501–592, hier S. 517 bzw. 522.

3 Vgl. etwa Wiebke Amthor: Heterotopie aus Fakt und Fiktion. Beispiel Venedig. In: querelles-net 10 (2009), Nr. 3 (<http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/779/807>; letzter Aufruf: 16.04.2013); Martin Nies: »Die

Aschenbach konstituierte sich das »märchenhaft Abweichende« vordergründig aus dem aquatischen (dem »Ungegliederten, Maßlosen« des Meeres)⁵ und dem ›orientalischen‹ Element (San Marco als »gedrungene Pracht des morgenländischen Tempels«).⁶ Was dahinter stand, war eine diffuse, mythische Überblendung zweier sehr unterschiedlicher Bilder: des allgegenwärtigen Rokokogemäldes einer entfesselten Venezia – Karneval, Casanova, Kurtisanen – mit jenem der Gegenwartserfahrung all jener Besucher der Lagunenstadt seit dem Fall der Republik, die hier nichts dergleichen mehr wiederfanden und dieses süße Bild in ihrer Imagination mit den romantischen Topoi des Todes (verfallende Paläste, schwarze Gondeln etc.) zu verschmelzen begannen. Hier gründete die dunkle Seite des Dionysischen, die Venedig angeblich »innerhalb der ›europäisch-bürgerlichen Kulturen‹« repräsentierte.⁷ Schon in Schillers *Geisterseher* lesen wir gleich zu Beginn, es gelte »allen Reizungen dieser wollüstigen Stadt« zu widerstehen,⁸ und auch der nachfolgenden Literatur bedeutete »die phantasmatische Gleichsetzung von Venedig mit dem weiblichen Körper als schönem, in der Distanz der Erinnerung leuchtendem Gegenstand der Lust« meist Eros und Tod zugleich.⁹

Die weit zurückreichende Metaphorisierung Venedigs als Liebesgöttin und Kurtisane (im Sinne der Käuflichkeit der Republik)¹⁰ erlebte

unwahrscheinlichste der Städte«. Raum als Zeichen in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Hrsg. von Holger Pils und Kerstin Klein. Göttingen 2012, S. 10–21.

4 Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin 1918, S. 266 (unter Bezugnahme auf Georg Simmels »nietzschenahen« *Venedig*-Essay von 1907): »Venedig, die ›künstliche Stadt‹, die Stadt der äußersten Spannung von Schein und Sein, die Stadt, die ganz und gar und wie keine andere der Welt eine tragische und gefährliche Lüge ist«.

5 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 536.

6 Ebd., S. 565. Vgl. hierzu Erhard Bahr: Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Hrsg. von Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck 2003, S. 1–16.

7 Nies: Raum als Zeichen (wie Anm. 3), S. 17.

8 Friedrich Schiller: *Der Geisterseher*. Aus den Papieren des Grafen von O. Leipzig 1787–1789. Hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre. München 2009, S. 9.

9 Dieterle: Die versunkene Stadt (wie Anm. 1), S. 374, hier in Bezug auf Hugo von Hofmannsthal. Vgl. Courtney Peltzer: Die Stadt als Verführerin. In: Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 6), S. 119–124.

am Fin de Siècle ihren sexualisierten Höhepunkt. ›Wehrloser‹ Stadtkörper und käufliches Fleisch verschmolzen bei Hugo von Hofmannsthal, etwa in seinem Stefan George gewidmeten Trauerspiel *Das gerettete Venedig*, zum »architektonischen ›Bereich der Angst‹, zum Ort des Umstellt-Seins, der ›Unentrinnbarkeit‹«, aber auch der »Verwilderung, des Blutrünstig-Triebhaften«. ¹¹

Heinrich Mann, der zur gleichen Zeit ebenfalls einen Venedig-Roman vorlegte, ¹² betonte – ganz dieser Tradition folgend – in einer kurzen, 1913 publizierten Charakteristik der Novelle seines Bruders, nicht das Milieu Venedigs habe auf Gustav Aschenbach eingewirkt, sondern Venedig *selbst*. Dieses merkwürdig personifizierte Venedig habe gespürt, dass das »Abenteuer einer Seele auf dem Wege« sei und habe Aschenbach *gerufen*. ¹³ Dieser sei (mit den Worten Platens) »dem Tode schon anheimgegeben« gewesen, da er der Schönheit nicht nur gefolgt sei (wie alle Künstler), sondern sich ihr hingegeben habe, »zur inneren Schande, der man nicht mehr widerstrebt, zum Untergang in Selbstvergessenheit«. ¹⁴ Dieser moralisch verwerfliche Schritt aus dem bürgerlichen Schatten war sein Todesurteil: »Solange er sicher ging, ein großer Arbeiter war, strenggeistig und Bildner der Erkenntnis, was konnte die Courtisane unter den Städten ihm mehr sein, als das gleichgültige Vergnügen seiner

10 Vgl. etwa James C. Davis: *The Decline of the Venetian Nobility as a Ruling Class*. Baltimore 1962, S. 108–110; David Rosand: *Myths of Venice. The Figuration of a State*. New Haven 2001, S. 138.

11 Dieterle: *Die versunkene Stadt* (wie Anm. 1), S. 380; zu Hofmannsthal ausführlich S. 366–421. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Das gerettete Venedig* [1905]. In: Ders.: *Dramen 2*. Hrsg. von Michael Müller. Frankfurt a. M. 1984, hier S. 75, wo Pierre im Haus der Kurtisane Aquilina über die Eroberung der Stadt phantasiert: »Da liegt sie, unsern Griffen ausgeliefert, / die adriat'sche Metze! Schaut sie an, / wie sie auf ihren Inseln wie auf Kissen / sich windet und die Brüste und den Hals / preisgibt dem kühlen Meere, wie so offen / für jeden kühnen, wilden Stoß – Herrgott!« Vom Campanile aus sah er, wie »euer üppiges Venedig da / halbnackt und wehrlos unter meinem Blick / sich wälzte« (S. 138).

12 Heinrich Mann: *Die Göttinnen*. München 1903, Teil 2: Minerva. Vgl. hierzu Helmut Koopmann: *Thomas Mann – Heinrich Mann: Die ungleichen Brüder*. München 2005, besonders S. 114–125.

13 Heinrich Mann: *Der Tod in Venedig*. Novelle von Thomas Mann. März 1913. In: *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955*. Hrsg. von Klaus Schröter. Frankfurt a. M. 2000, S. 65–66, hier S. 65.

14 Ebd., S. 66.

Ruhepausen«. ¹⁵ Tatsächlich war Aschenbach »der beutelschneiderische Geschäftsgeist der gesunkenen Königin« bewusst, ¹⁶ zugleich aber auch, dass »die geliebte Stadt« ihn »krank mache, da er sie zum zweiten Male Hals über Kopf zu verlassen gezwungen war«, und damit *vor ihr* »zweimal körperlich versagt hatte«. ¹⁷

Thomas Mann hat diese Ver(w)irrungen später mit dem Wort »Zweideutigkeitszauber« sublimiert. ¹⁸ Dabei berief er sich auf Georg Simmels *Venedig*-Essay, der 1907 erschienen war. »Zweideutig« sei »wirklich das bescheidenste Wort«, das man dieser Stadt geben könne, »aber es paßt in allen seinen Bedeutungslagen ganz wunderbar auf sie«. Platen, Byron, Nietzsche hätten Venedig »grenzenlos geliebt«, er selbst »sehr gering«. »Es ist eine schwebende Beziehungsmelancholie ohnegleichen, die sich für gewisse Gemüter mit dem Namen Venedig verbindet, voller Heimatlichkeit«. ¹⁹

Die folgende Untersuchung wird geleitet von diesen ambivalenten Begriffen: der »Zweideutigkeit«, der »Beziehungsmelancholie« und der »Heimatlichkeit«. Zwei non-fiktionale Texte, die sich beide mit der Architektur Venedigs auseinandersetzen, werden dabei näher betrachtet: zum einen Simmels erwähnter *Venedig*-Essay; ²⁰ zum andern Jacob Burckhardts 1855 publizierter *Cicerone*, der gelehrte Reisebegleiter des deutschen Bildungsbürgers. ²¹ Beide Autoren greifen die lange Tradition der

15 Ebd., S. 65.

16 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 543.

17 Ebd., S. 545.

18 Thomas Mann: *Briefe III. 1924–1932*. Ausgewählt und hrsg. von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2011, S. 632 (Brief an Erika Mann, 25.05.1932).

19 Ebd.

20 Georg Simmel: *Venedig*. In: *Der Kunstwart*. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben 20 (1907), S. 299–303. Simmels Text wurde im Zusammenhang mit *Tod in Venedig* bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

21 Jacob Burckhardt: *Der Cicerone*. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel 1855. Zu Mann und Burckhardt vgl. Brigitte Schmitz: *Die Spuren Jacob Burckhardts in Thomas Manns Werk – vornehmlich in seinem Renaissancedrama Fiorenza*. In: »Die Unerschöpflichkeit der Quellen«. Burckhardt neu ediert – Burckhardt neu entdeckt. Hrsg. von Urs Breitenstein, Andreas Cesana und Martin Hug. Basel und München 2007, S. 235–249, wo allerdings ausschließlich die *Cultur der Renaissance in Italien* herangezogen wird.

körperlich-sinnlichen Codierung Venedigs auf und schreiben die Topoi von Verlockung und Bedrohung, den Kampf um das »Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Sittlichkeit« ihrer Kritik an Venedigs Erscheinungsbild ein.²² Die ausgesprochen negative Charakterisierung der venezianischen Architektur bei Burckhardt (als dekorative Spielerei) und bei Simmel (als lügenhafte Maskerade) operiert mit den Topoi der Dekadenz und sinnenverwirrenden Verführung. Darüber hinaus stellen beide Autoren, trotz aller ›Unvergleichbarkeit‹ der Lagunenstadt, den Vergleich mit einer anderen ›mythischen‹ Stadt an, die auch für Thomas Mann eine besondere Bedeutung hatte – Florenz. Aus diesem Vergleich wird ersichtlich, dass Venedig am Fin de siècle zum Sinnbild einer negativen Moderne, Florenz dagegen zur ›Seelenheimat‹ des deutschen Intellektuellen geworden war.

ASKESE VS. AVENTURE - FLORENZ VS. VENEDIG BEI BURCKHARDT

August von Platen, der in seinen *Sonetten aus Venedig* 1824 die Venezianer ein »frohes Völkchen lieber Müssiggänger« nennt, ist in seinem Verhältnis zu Venedig seelisch gespalten, denn schon nach kurzer Zeit »verzweigen« sich seine Gefühle eng mit der ›Geliebten‹.²³ Seinem Tagebuch vertraut er drei Wochen nach seiner Ankunft an:

Ich befinde mich in einem sonderbaren Zustande, den ich nicht zu definieren weiß. Venedig zieht mich an, ja, es hat mich mein ganzes früheres Leben und Treiben vergessen lassen, so daß ich mich in einer Gegenwart ohne Vergangenheit befinde. Dennoch bin ich gezwungen, diese neue Welt, über deren Grenzen ich nicht hinausblicken mag, in wenigen Tagen zu verlassen. Ich fühle eine unendliche

22 Thomas Mann: Briefe II. 1914–1923. Ausgewählt und hrsg. von Thomas Sprecher, Hans R. Veget und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2004, S. 348 (Brief an Carl Maria Weber, 04.07.1920). Mann setzt seine Novelle hier mit Goethes *Wahlverwandtschaften* in Beziehung, wo er dieses Gleichgewicht »ideal vollendet fand«. Vgl. hierzu Frank Baron: Sensuality and Morality in Thomas Mann's *Tod in Venedig*. In: *Germanic Review* 45 (1970), S. 115–125; Helmut Koopmann: Faust reist an den Lido. In: Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 6), S. 101–117.

23 August von Platen: Sonette aus Venedig. Erlangen 1825, S. 5 (III: Zitat) bzw. 16 (XIV).

Trägheit, mich vom Platz zu bewegen, und doch empfinde ich auf der anderen Seite, wie wenig Italien die Heimat eines Deutschen sein kann, wie gleichsam seine ganze Natur sich ändert, und wie gedankenlos ich mir selbst in dieser Periode meines Lebens vorkomme. Auch die poetische Ader scheint gänzlich versiegt zu sein[.]²⁴

Venezia ergreift von Platen Besitz und verändert seine Persönlichkeit bis zur Amnesie: Versinken in Zeitlosigkeit, unendliche Trägheit, Erschöpfung der Schaffenskraft.

Thomas Mann, ein großer Verehrer Platens, lässt Aschenbach Ähnliches erleben. Schon als die erste Gondel, »der weichste, üppigste, der erschlaffendste Sitz von der Welt«, bestiegen wird, treibt der »strenge Arbeiter« »im Genusse einer so ungewohnten als süßen Lässigkeit« in die Arme der Verführerin.²⁵ »Der wohlige Gleichtakt dieses Daseins hatte ihn schon in seinen Bann gezogen, die weiche und glänzende Milde dieser Lebensführung ihn rasch berückt«. ²⁶ Dagegen sträubte sich – wie bei Platen – mit letzter Kraft die Rationalität des Deutschen:

Aschenbach liebte nicht den Genuß. Wann immer und wo es galt, zu feiern, der Ruhe zu pflegen, sich gute Tage zu machen, verlangte ihn bald [...] mit Unruhe und Widerwillen zurück in die hohe Mühsal, den heilig-nüchternen Dienst seines Alltags. Nur dieser Ort verzauberte ihn[.]²⁷

Auch dem Basler Kunst- und Kulturhistoriker Jacob Burckhardt, dessen »Verehrung für Platen auf alter und echter Wahlverwandtschaft« beruhte,²⁸ schwebte diese Bedrohung des »sinnverwirrenden Venedig« schon vor Augen, als er 1846 erstmals nach Venedig kam.²⁹ Und sie bestimmte auch gewissermaßen die Dosierung seiner »Anleitung zum Genuß der Kunstwerke« Venedigs, als er später aus den Notizen und aus der Er-

24 August von Platen: Tagebücher. Auswahl und Nachwort von Rüdiger Görner. Zürich 1990, S. 383.

25 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 523 f. Zu Mann und Platen vgl. Sean Henry: August Graf von Platen und *Der Tod in Venedig*. In: Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 6), S. 27–50.

26 Mann: Der Tod in Venedig (wie Anm. 2), S. 550.

27 Ebd.

28 Werner Kaegi: Jacob Burckhardt. Eine Biographie. 7 Bde. Basel und Stuttgart 1947–1982. Bd. III, S. 266.

innerung seinen *Cicerone*-Text abfasste. Niemand sollte der Verführung anheimfallen, niemand dem Überschuss und den Exzessen der Ornamentik erliegen, die einem hier vor Augen geführt wurden. Der Leser sollte gewarnt sein.

Es gab aber einen anderen Ort, wo man nicht auf der Hut sein musste vor solchen Verführungen, und dieser Ort wurde nicht von Ungefähr zum Fluchtpunkt der deutschsprachigen Italiensehnsucht. In Florenz, nicht in Venedig, fanden sensible Italienbesucher wie Aby Warburg und Georg Simmel – wie sie es selber ausdrückten – die ›Heimat ihrer Seele‹.³⁰ Für Thomas Mann war Florenz die Stadt des Asketen Savonarola.³¹

Johann Wolfgang von Goethe eilte bekanntlich noch hindurch, um nach Rom zu kommen. Dennoch tat er etwas sehr Folgenreiches für die Rezeption der Arnostadt: Er übersetzte in den Jahren 1795/96 die Autobiographie des Bildhauers Benvenuto Cellini, die 1803 als Buch erschien.³² Der Rezensent Carl Ludwig Fernow bewunderte »die genialische Natur dieses originellen Kraftmenschen, der uns, in Kunst und Sitte, gleichsam den Geist des Zeitalters, das ihn hervorgebracht und gebildet hatte, repräsentiert«.³³ Solcherlei ›Kraftmenschen‹ – Cellini als Künstler, Niccolò Machiavelli als politischer Denker – formten ein halbes Jahrhundert später Burckhardts Bild von der Kultur der Renaissance in Italien. Über Cellinis Autobiographie schrieb er, sie hinterlasse den

Eindruck der gewaltig energischen, völlig durchgebildeten Natur [...]. Neben ihm erscheinen z. B. unsere nordischen Selbstbiographen, so viel höher ihre Tendenz und ihr sittliches Wesen bisweilen zu achten sein mag, doch als unvollständige Naturen. Er ist ein Mensch, der

29 Jacob Burckhardt: Briefe. 11 Bde. Hrsg. von Max Burckhardt. Basel und Stuttgart 1949–1994, Bd. III, S. 30 (Nr. 184; Brief an Wilhelm Wackernagel, 09.08.1846).

30 Von Warburg ist die Aussage überliefert, er sei »Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'anima Fiorentino«. Gertrud Bing: Aby M. Warburg [1958]. In: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke. 3. Aufl. Baden-Baden 1992, S. 455–464, hier S. 464. Vgl. zu Simmel die Ausführungen im weiteren Verlauf des Artikels.

31 Vgl. etwa Tom R. Schultz: Aschenbach und Savonarola. In: Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 6), S. 17–26.

32 Johann Wolfgang Goethe: Leben des Benvenuto Cellini [1803]. Hrsg. von Norbert Miller und John Neubauer. München 1991, S. 7–516.

33 Ebd., S. 750 (Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, 11. Januar 1804, S. 66).

Alles kann, Alles wagt und sein Maß in sich selber trägt. Ob wir es gerne hören oder nicht, es lebt in dieser Gestalt ein ganz kenntliches Urbild des modernen Menschen.³⁴

Dieses handelnde, selbst-bewusste Individuum, dessen ›Urbild‹ Burckhardt in der Florentiner Renaissance entdeckt, ist ihm nicht sympathisch, ethisch sogar sehr fragwürdig. Ein anderer Menschenschlag aber ist ihm noch unsympathischer, Leute nämlich, die sich auf ihren Schätzen ausruhen und das Leben genießen – Müßiggänger. Geprägt vom negativen Venedigbild in Machiavellis Schriften, verurteilt Burckhardt im *Cicerone* das insulare Luxusleben der venezianischen Kaufleute:

Mit schwerer Einschränkung, durch Pfahlbau im Wasser, erkaufte der Venezianer den Hort, wo seine Schätze unangreifbar liegen können; je enger desto prächtiger baut er. Sein Geschmack ist weniger ein adlicher als ein kaufmännischer; das kostbarste Material holt er aus dem ganzen verwehrten Orient zusammen und thürmt sich daraus seine Kirchenhallen und Paläste.³⁵

Der Florentiner, das sieht man an der Vita Cellinis, musste in einer von inneren Konflikten gebeutelten Stadt stets auf der Hut sein. Der Konkurrenzkampf aber ließ ihn nicht nur erfindungsreich und fortschrittlich werden, er stärkte auch seine Ernsthaftigkeit und seine Virilität. Venedig dagegen, die Serenissima, Heiterste von allen und »Schmuckkästchen der damaligen Welt«,³⁶ blieb unbekümmert oberflächlich und

34 Jacob Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Basel 1860, S. 333.

35 Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens [1855]. Architektur und Sculptur. Hrsg. von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke. München und Basel 2001, S. 101. Zu Burckhardt und Venedig siehe Erik Forssman: Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts. Stockholm 1971, S. 74–85; Bernd Roeck: Jacob Burckhardt und die venezianische Renaissance. In: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann. Hrsg. von August Buck. Tübingen 1994, S. 24–53. Zu Machiavelli und Venedig vgl. Felix Gilbert: Machiavelli e Venezia. In: Lettere italiane 21 (1969), S. 389–398; John G. A. Pocock: The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition. Princeton 1975.

36 Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien (wie Anm. 34), S. 62.



1 Florenz, Piazza della Signoria: Michelangelos *David*, Cellinis *Perseus tötet Medusa*, Bandinellis *Herkules tötet Cacus* (von links).

verweichlichte in ihrer Lebenslust. Den nach Machiavelli in ihrer Dekadenz »effeminierten« Venezianern seien, so Burckhardt, ihre »letzten Zwecke Genuß der Macht und des Lebens« gewesen.³⁷

Diese Genüsse aber waren ethisch nicht vertretbar. Burckhardts *Cicerone*, der dem Bildungsbürger *Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* an die Hand gab, diente in erster Linie der Geschmacksbildung,

³⁷ Ebd., S. 70. Zum Begriff der Effemination bei Machiavelli vgl. Pocock: *Machiavellian Moment* (wie Anm. 35), S. 203–205, 231; Hanna F. Pitkin: *Fortune is a Woman: Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*. Berkeley u. a. 1984, besonders S. 109–111, 258 f.

in zweiter aber der Erziehung zu einer sittlichen Weltvorstellung, die mit antimodernen Ressentiments gegen eine kapitalistische Konsumgesellschaft genährt war.³⁸ Daher erklärte Burckhardt dem Leser in aller Deutlichkeit, wie die Renaissance in Florenz gleichsam als intellektuelle Schöpfung zum Genuss humanistischer Ideen geboren worden sei. Im Venedig-Kapitel dagegen ist die Rede von einem späten, missglückten Eindringen der Renaissance in die Lagunenstadt: »Als aber die Renaissance hereinbrach«, so heißt es hier, »fand sie in dem reichen Venedig eine Stätte ganz eigenthümlicher Art«,³⁹ Was dieses Eigentümliche ist, wird sodann erklärt. Es habe sich nämlich darum gehandelt, nicht wie in Florenz den neuen Stil als Ausdruck einer neuen, ernsten Größe anzuwenden, sondern »der Inselstadt einen dauernden Ausdruck festlicher Freude und Herrlichkeit zu verleihen«.⁴⁰

Von jenen grossartigen baulichen Dispositionen, wie wir sie in Brunellesco's Basiliken finden, von dem mächtigen Ernst florentinischer und sienesischer Palastfassaden, von der toscanischen und römischen Wohlräumigkeit des Hallenbaues giebt kein Gebäude Venedigs im Styl der Frührenaissance einen Begriff. Man war weder des Platzes genugsam Herr noch des festen Bodens sicher. Um so ergiebiger ist das damalige Venedig an einzelnen überaus netten decorativen Effecten zu Nutz und Frommen des jetzigen Platz sparenden Privatbaues. Die Composition im höhern Sinn, nämlich nach Verhältnissen, ist an Kirchen und Palästen meist Null, aber das Arrangement geschickt und die Phantasie reich und durch kein Bedenken gehemmt.⁴¹

Venedigs Architektur passt nicht in Burckhardts Vorstellung davon, was einer »Ethik des richtigen Bauens« zu entsprechen hat.⁴² Die Leitbegriffe des Baslers sind »constructive Ehrlichkeit und Gründlichkeit«,⁴³ dem »Charakter [...] einer einfachen Pracht« bramantesker Kirchen steht

38 Zu Genese und Ziel von Burckhardts *Cicerone* umfassend Christine Tauber: Jacob Burckhardts ›Cicerone‹. Eine Aufgabe zum Genießen. Tübingen 2000.

39 Burckhardt: Der Cicerone (wie Anm. 35), S. 179.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 179 f.

42 Tauber: Jacob Burckhardts ›Cicerone‹ (wie Anm. 38), S. 246.

43 Burckhardt: Der Cicerone (wie Anm. 35), S. 246.

der »Eindruck märchenhafter Pracht« in Venedig gegenüber.⁴⁴ Der künstlerischen Askese entspricht bei Burckhardt auch eine konsequente Moralität und Gesinnung, die in Leben und Werk des Künstlers abzu-lesen sind.⁴⁵

Das Beispiel des Florentiner Bildhauers und Architekten Jacopo Sansovino ist hier paradigmatisch. Sansovino ist für Burckhardt »ein Judas der Architektur, der in Venedig seine Florentiner Baugesinnung verrät«. ⁴⁶ Im *Cicerone* lesen wir:

Nur mit einigem Widerstreben reihe ich hier den grossen Baumeistern der Blüthezeit auch den Florentiner *Jacopo Sansovino* an. [...] Alle Andern in dieser Reihe haben ihre Bauwerke frei und grossartig nach einer innern Nothwendigkeit zu gestalten gewusst; Jacopo dagegen, der mitten unter den erhabensten Bauten von Rom und Florenz die erste Hälfte seines Lebens zugebracht hatte, bequemt sich in der Folge als bauliches Factotum von Venedig zu allen Spielereien und Liebhabereien der dortigen Frührenaissance und hilft dieselben verewigen. Es muss ihm bei grossen Gaben des Geistes und Herzens doch am wahren Stolz gefehlt haben, der lieber eine glänzende Bestellung ausschlägt, als sie gegen besseres Wissen durchführt.⁴⁷

In dieser Bemerkung steckt eine doppelte Verurteilung des Künstlers Sansovino. Er ist kein wahrer, also kein mannhafter Künstler, wenn er nicht seiner inneren Nothwendigkeit folgt und seiner Herkunft treu bleibt. Da er sich den Verhältnissen anpasst, und auch noch »zu allen Spielereien und Liebhabereien« der Venezianer beiträgt, wird er zum Faktotum, also zum »Mädchen für alles«. Sansovinos Venezianisierung bedeutet den Verlust all dessen, was den Renaissancekünstler in Burckhardts Vorstellung ausmacht: Genie, konsequente Eigenständigkeit, künstlerischer Ernst. Deutlich gesprochen: Burckhardt kritisiert an Sansovinos Bauten deren »Effemination« und an ihm selbst seine »Prostitution«. Das Ge-

44 Ebd., S. 169 (in Bezug auf S. Maria presso S. Celso in Mailand) bzw. 184 (in Bezug auf die Fassade der Scuola Grande di S. Rocco).

45 Vgl. Tauber: Jacob Burckhardts »Cicerone« (wie Anm. 38), S. 248. Zu Burckhardts »asketischen« Prinzipien siehe außerdem Wolfgang Hardtwig: *Geschichtskultur und Wissenschaft*. München 1990, S. 161–188.

46 Tauber: Jacob Burckhardts »Cicerone« (wie Anm. 38), S. 248.

47 Burckhardt: *Der Cicerone* (wie Anm. 35), S. 264.



2 Venedig, Santa Maria dei Miracoli.

bäude der *Libreria* sei zwar »eine der glänzendsten Doppelhallen auf Erden«, aber »seinem innersten Wesen nach eben nicht mehr als eine prächtige Decoration, wie die Venezianer sie gerade haben wollten«. ⁴⁸

Venedigs Architektur im Ganzen erweist sich als zwar betörend wie ein hübsches Mädchen, aber nicht wirklich ernst zu nehmen. Angesichts der Kirche Santa Maria dei Miracoli schreibt Burckhardt: »Es folgt das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen: *S. Maria de' miracoli* [...]. Es dauert eine Weile, bis das von einem ›allerliebste‹ zu nennenden Eindruck beherrschte Auge sich gesteht, dass der bauliche Gehalt

⁴⁸ Ebd., S. 265.

des Gebäudes fast null ist«. ⁴⁹ Sodann erwähnt er für Venedig noch »ein paar niedliche kleine Bauten«, ⁵⁰ die er allein als historische Dokumente einer ausgelassenen Gesellschaft gewertet wissen will, etwa die Scuola Grande di San Marco, deren »elegante Fröhlichkeit« er hervorhebt, deren »Kunstgehalt« aber, wenn man etwas nachrechne, null und nichtig sei. »Wir sagen dies nicht«, so schließt er seine Verurteilung ab, »um dem Beschauer den Genuss zu verderben, sondern um den grossen toscanischen Baumeistern neben den venezianischen Decoratoren ihren Vorrang nicht zu schmälern«. ⁵¹ Als könnte man sich von der »wunderbaren Fröhlichkeit der obern Abschlüsse« ⁵² zu sehr verführen lassen. Die Renaissance sei »Mutter und Heimath des modernen Menschen geworden«, schrieb Burckhardt wenig später an Maximilian von Bayern. ⁵³ Entsprechend ernsthaft und ordentlich sollten ihre Kinder aussehen.

In der *Cultur der Renaissance* zieht Burckhardt dann den für das Geschichtsverständnis seiner Zeitgenossen prägenden Vergleich:

Unter den Städten, welche ihre Unabhängigkeit bewahrten, sind zwei für die ganze Geschichte der Menschheit von höchster Bedeutung: Florenz, die Stadt der beständigen Bewegung, welche uns auch Kunde hinterlassen hat von allen Gedanken und Absichten der Einzelnen und der Gesammtheit [...]; dann Venedig, die Stadt des scheinbaren Stillstandes und des politischen Schweigens. Es sind die stärksten Gegensätze die sich denken lassen, und beide sind wiederum mit nichts auf der Welt zu vergleichen. ⁵⁴

Dies war also das Bild der beiden Renaissancestädte: Florenz streng, aber ehrlich, offen, intellektuell und fortschrittlich – Venedig gefällig, sinnenverwirrend, allerliebste und niedlich, aufs Äußere und aufs Materielle bedacht.

Vor dem Hintergrund der historistischen Stilvielfalt sah auch der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, ein Freund Burckhardts, die dringen-

⁴⁹ Ebd., S. 181.

⁵⁰ Ebd., S. 182.

⁵¹ Ebd., S. 183.

⁵² Ebd.

⁵³ Burckhardt: Briefe (wie Anm. 29). Bd. IV, S. 23 (Nr. 325, Brief vom 25./27.05.1858).

⁵⁴ Burckhardt: Die *Cultur der Renaissance in Italien* (wie Anm. 34), S. 61–62.

de Notwendigkeit, einer weiblich codierten Architektur eine männliche entgegenzuhalten. So feierte er 1866 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* den Sieg der bürgerlich-mannhaft-ernsten Neo-Renaissance über das »kokett aufgeputzte[]« Rokoko:

Was war sie [die Architektur, M. G.] im vorigen Jahrhundert Anderes, als die dienstfertige Helferin einer entarteten Aristokratie, deren schwelgerischem Leben, deren üppigen Festen und markvergeudenden Liebhabereien sie den kokett aufgeputzten Schauplatz schuf. Wie ganz andere Ziele verfolgt sie in unserer Zeit! Während sie damals Schlösser und Lusthäuser von raffiniertem Luxus wie Pilze aus dem Sumpfboden der frivolen Zeit hervorwachsen ließ, dient sie heut als Ausdruck eines Lebens, das in mannhafter Arbeit, in ernstem Erfassen seiner materiellen und geistigen Zwecke den Schwerpunkt der Entwicklung wieder in die natürliche Mitte, in den Bürgerstand geworfen hat.⁵⁵

Das asketische Florenz war als ein »Ort des aristokratischen Rückzugs vor den Widersprüchen der Moderne« um 1900 für viele nicht nur ein Gegenbild zum vergnügungssüchtigen Venedig, sondern auch zum Deutschland der Parvenus.⁵⁶ So schrieb Isolde Kurz in ihren *Florentinischen Erinnerungen* 1910:

Florenz ist die vornehmste aller Städte. Da auf diesem Boden kein Geld zu machen ist und die gröberen Vergnügungen fehlen, gibt es keine protzigen Banausen, keine das Leben genießenden Handlungsreisenden dort. [...] Kein Wald von Fabrikschlöten verdickt die Luft mit Qualm und mit sozialen Fragen.[.]⁵⁷

55 Wilhelm Lübke: Die heutige Kunst und die Kunstwissenschaft. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866), S. 3–13, hier S. 4. Vgl. auch Tauber: Jacob Burckhardts ›Cicerone‹ (wie Anm. 38), S. 229 f.

56 Lucia Borghese: Florentiner Kunstliteratur des späten 19. Jahrhunderts: die Schriften Karl Hillebrands und Adolf von Hildebrands. In: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer. Tübingen 1991, S. 262–276, hier S. 262.

57 Isolde Kurz: *Florentinische Erinnerungen* [1910]. Stuttgart und Berlin. 7. Aufl. 1920, S. 29. Vgl. Borghese: *Florentiner Kunstliteratur des späten 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 56), S. 268 f.

Die ›beständige Bewegung‹ des Renaissance-Florenz war somit in einen widersprüchlichen, aber von den Wahlflorentinern hochgeschätzten Zustand des ›Stillstands‹ verfallen.

ASKESE VS. *AVENTURE* – FLORENZ VS. VENEDIG BEI SIMMEL

Der Kunsthistoriker und Essayist Herman Grimm wählt gleich zu Beginn seines romanhaften *Leben Michelangelo's* (1860) für die »fanatisch[]« bevorzugte Arnostadt das Bild der versteinerten Blume, während die Erinnerung an das alte Venedig nur durch den lügenhaften Mond geweckt werden kann:

Die Stadt ist wie eine Blume, die in dem Momente, wo der Trieb des Wachstums am vollsten war, statt zu verwelken gleichsam in Versteinerung übergang. [...] Manchmal möchte man glauben, es sei noch wie vordem, wie uns der Mondschein zuweilen in den Canälen Venedigs die alte Zeit des Glanzes zurücklügt. [...] Mit Bewußtsein in Florenz zu leben ist für einen gebildeten Mann nichts anderes, als ein Studium der Schönheit eines freien Volkes bis in ihre feinsten Triebe. Die Stadt hat etwas die Gedanken durchdringendes, beherrschendes. [...] Man wird ein fanatischer Florentiner im alten Sinne. Die schönsten Bilder Tizians fingen an uns gleichgültig zu werden über dem Verfolgen der florentinischen Kunstentwicklung in ihrem fast minutenweise erkennbaren Fortschritte vom unbeholfensten Anfang bis zur Vollendung.⁵⁸

Ähnlich fanatisch äußerte sich auch der deutsche Philosoph und Soziologe Georg Simmel, der 1906 zunächst einen Essay über Florenz, ein Jahr später dann über Venedig publizierte.⁵⁹ Über sein Verhältnis zu der Stadt am Arno schreibt er:

58 Herman Grimm: *Leben Michelangelo's*. 2 Bde., Hannover 1860–1863. Bd. 1, S. 8 f.

59 Georg Simmel: Florenz. In: *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung* 6 (1906), Nr. 111 (02.03.1906) [o.S.]; Simmel: Venedig (wie Anm. 20). – Aus der Forschung vgl. Corbineau-Hoffmann: *Paradoxie der Fiktion* (wie Anm. 1), S. 490–494; Gregor Fitz: Florenz in der ästhetischen Anschauung von Georg Simmel. In: *Simmel Newsletter* 5 (1995), Nr. 1, S. 34–45; Claudia

Die Erde von Florenz ist keine, auf die man sich niederwirft, um das Herz des Daseins in seiner dunklen Wärme, seiner ungeformten Stärke schlagen zu fühlen – wie wir es im deutschen Wald und am Meer und selbst in irgend einem Blumengärtchen einer namenlosen Kleinstadt spüren können. Darum ist Florenz kein Boden für uns in Epochen, in denen man noch einmal von vorn anfangen, sich noch einmal den Quellen des Lebens gegenüberstellen will, wo man aus den Wirrnissen der Seele sich an dem ganz ursprünglichen Dasein orientieren muss. Florenz ist das Glück der ganz reifen Menschen[.]⁶⁰

Ein Jahr später teilt er seinem Freund Edmund Husserl mit: »Florenz ist ›mein Land‹, die Heimat meiner Seele.«⁶¹

Burckhardts ethisches Konzept der mannhaften Ehrlichkeit, der inneren und äußeren Wahrheit von Architektur, und der Vergleich sind Leitmotive, die Simmels *Venedig*-Essay prägen:

Vielleicht – so schreibt er 1907 – liegt hier der tiefste Unterschied zwischen der Architektur von Venedig und der von Florenz. Bei den Palästen von Florenz, von ganz Toskana, empfinden wir die Außenseite als den genauen Ausdruck ihres inneren Sinnes: trotzig, burgmäßig, ernste oder prunkvolle Entfaltung einer wie in jedem Steine fühlbaren Macht, jeder die Darstellung einer selbstgewissen, selbstverantwortlichen Persönlichkeit. Die venezianischen Paläste dagegen sind ein präziöses Spiel, schon durch ihre Gleichmäßigkeit die individuellen Charaktere ihrer Menschen maskierend, ein Schleier, dessen Falten nur den Gesetzen seiner eignen Schönheit folgen und das Leben hinter ihm nur dadurch verraten, daß sie es verhüllen. Jedes innerlich wahre Kunstwerk, so phantastisch und subjektiv es sei, spricht irgend eine Art und Weise aus, auf die das Leben möglich ist. Fährt man aber den Canal Grande entlang, so weiß man: wie das Leben auch sei – so jedenfalls kann es nicht sein.⁶²

Sonino: Roma, Firenze, Venezia: l'Italia di Georg Simmel. In: Ebrei tedeschi in Italia. Hrsg. von Claudia Sonino. Rom 2003, S. 13–23.

60 Georg Simmel: Florenz [1906]. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 2. Hrsg. von Alessandro Cavalli, Volkhard Krech. Frankfurt a. M. 1993, S. 69–73, hier S. 73.

61 Georg Simmel: Briefe 1880–1911. Bearbeitet und hrsg. von Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M. 2005, S. 570 (Brief vom 12.03.1907).



3 Abb. 3: Venedig, Ca' Foscari.

Der auf dem Canale Grande geschöpfte Verdacht auf eine hier eisern durchgesetzte Negation der selbstbestimmten Individualität, die für Simmel in Florenz so augenscheinlich aus jedem Stein sprach, erhielt wenig später Gewissheit. Simmel hatte nämlich ein weiteres, von Burckhardt und Grimm popularisiertes Motiv verinnerlicht: die italienische Renaissance als tyrannische, blutrünstige und machtgierige Zeit. Zwar seien, so Grimm, die ethischen Zustände in Florenz keinen Deut besser gewesen: »Wie überall gewahren wir auch hier den Kampf der gemeinen Leidenschaften, das Märtyrerthum und den Untergang der besten Bürger, die

62 Georg Simmel: Venedig [1907]. In: Simmel: Aufsätze (wie Anm. 60), S. 258–263, hier S. 259.



4 Florenz, Palazzo Medici-Riccardi.

dämonische Widersetzlichkeit der großen Menge gegen das Reine und Erhabene«. ⁶³ Doch seien »offendaliegende Verdorbenheit, Fehler, Unrecht, Laster und Verbrechen nur die Schatten eines großen erhebenden Gemäldes [...], dem sie erst die rechte Wahrheit verleihen«. In Florenz werde man »nicht hinters Licht geführt, das ist unsere innige Ueberzeugung. [...] Wahrheit wollen wir, keine Verheimlichung der Zwecke und der Mittel, mit denen man sie erreichen wollte«. ⁶⁴

⁶³ Grimm: Leben Michelangelo's (wie Anm. 58), S. 3 f.

⁶⁴ Ebd., S. 7. Vgl. Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien (wie Anm. 34), S. 83.

Venedig – das konnte man von Machiavelli lernen – musste zwar nie um seine äußere Freiheit bangen, aber umso mehr wurde alles innere Aufbegehren im Keim erstickt. Und so meint Simmel mit ›Maskierung‹ nicht etwa heitere Belanglosigkeit, sondern ist von tiefem Misstrauen erfüllt:

Hier, am Markusplatz, auf der Piazzetta, findet man einen eisernen Machtwillen, eine finstre Leidenschaft, die wie das Ding an sich hinter dieser heitern Erscheinung steht [...]. Indem aber hinter der Kunst, so vollendet sie in sich sei, der Lebenssinn verschwunden ist oder in entgegengesetzter Richtung läuft, wird sie zur Künstlichkeit. Florenz wirkt wie ein Werk der Kunst, weil sein Bildcharakter mit einem zwar historisch verschwundenen, aber ideell ihm getreu einwohnenden Leben verbunden ist. Venedig aber ist die künstliche Stadt. Florenz kann nie zur bloßen Maske werden, weil seine Erscheinung die unverstellte Sprache eines wirklichen Lebens war; hier aber, wo all das Heitere und Helle, das Leichte und Freie, nur einem finstern, gewalttätigen, unerbittlich zweckmäßigen Leben zur Fassade diente, da hat dessen Untergang nur ein entseeltes Bühnenbild, nur die lügenhafte Schönheit der Maske übriggelassen.⁶⁵

Und schließlich, um endgültig der »Lüge von Venedig«⁶⁶ auf den Grund zu gehen, betont Simmel auch noch – gemäß Platen und Burckhardt – die sinnenverwirrende Eigenschaft Venedigs. Mit der Ergründung des »traumhaften« Charakters von Venedig« ist er nicht der positiv empfundenen Entrückung in eine andere Welt auf der Spur, sondern dem sinistren Erlebnis des Somnambulen:

[In Venedig, M. G.] werden wir von dauernd gleichmäßigen Eindrücken hypnotisiert, ein Rhythmus, dem wir unterbrechungslos ausgesetzt sind, bringt uns in den Dämmerzustand des Unwirklichen. Die Monotonie aller venezianischen Rhythmen versagt uns die Aufrüttlungen und Anstöße, deren es für das Gefühl der vollen Wirklichkeit bedarf, und nähert uns dem Traum, in dem uns der Schein der Dinge umgibt, ohne die Dinge selbst.⁶⁷

⁶⁵ Simmel: Venedig (wie Anm. 62), S. 259 f.

⁶⁶ Ebd., S. 261.

⁶⁷ Ebd.

Simmel findet hierfür, wie für alle ihm in Venedig begegnenden Phänomene, den Begriff der »Zweideutigkeit«,⁶⁸ den Thomas Mann so zutreffend fand.⁶⁹ Denn gemeint war eine durchaus körperliche Zweideutigkeit: »in den engen Gassen das unausweichliche Sich-Zusammendrängen und Sich-Berühren der Menschen«, aber auch »das Doppelleben der Stadt«, die »weder dem Lande noch dem Wasser angehört« und in dem die beiden Elemente erscheinen »als das proteische Gewand, hinter dem jedes Mal das andre als der eigentliche Körper lockt«. ⁷⁰

Simmels Essay findet seinen Schluss in der Erklärung, dass »das Leben, wie Schopenhauer sagt, ›durchweg zweideutig‹ sei. Es sei »eigentlich nur ein Vordergrund [...], hinter dem als das einzig Sichere der Tod« stehe.⁷¹ Nur der Kunst sei es »in ihren glücklichsten Augenblicken« gegeben, diese Zweideutigkeit aufzuheben und »in den Schein ein Sein aufzunehmen«.

Und darum ist die Kunst erst vollendet und jenseits der Künstlichkeit, wenn sie mehr ist als Kunst. So ist Florenz, das der Seele die herrlich eindeutige Sicherheit einer Heimat gibt. Venedig aber hat die zweideutige Schönheit des Abenteuers, das wurzellos im Leben schwimmt, wie eine losgerissene Blüte im Meere, und dass es die klassische Stadt der *aventure* war und blieb, ist nur die Versinnlichung vom letzten Schicksal seines Gesamtbildes, unsrer Seele keine Heimat, sondern nur ein Abenteuer sein zu dürfen.⁷²

⁶⁸ Ebd., S. 262.

⁶⁹ Siehe den eingangs zitierten Brief an seine Tochter Erika (vgl. Anm. 18). Mann dankt dem befreundeten Ernst Bertram am 27. November 1912, kurz nach Vollendung von *Der Tod in Venedig*, für »das Citat von Simmel, das ich nicht kannte und das in der That sehr schön und geistvoll ist«. Thomas Mann: Briefe I. 1889–1913. Ausgewählt und hrsg. von Thomas Sprecher, Hans R. Valet und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2002, S. 501. Bertram zitiert 1918 in seinem Nietzsche-Buch eine lange Passage aus Simmels *Venedig*-Essay. Bertram: Nietzsche (wie Anm. 4), S. 266 f.

⁷⁰ Simmel: Venedig (wie Anm. 62), S. 262.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 263.

VENEDIG ALS SINNBILD DER MODERNEN GROSSSTADT

Es leuchtet ein, dass es nicht etwa die ›versteinerte Blume‹, sondern die ›losgerissene Blüte‹ war, welche Aschenbachs »geknechtete Empfindung«⁷³ in das Seelenabenteuer lockte, das seine antrainierte Selbstkontrolle und Disziplin hoffnungslos unterwanderte. Der vielfach missverstandene Schöpfer dieser Epochenfigur, der später seine Novelle als »bis zur Askese verantwortungsbewußt« verteidigen musste, da sein Antiheld doch keine »Manneswürde« gezeigt habe und »ewig liederlich und ein Abenteuerer des Gefühles« sei,⁷⁴ verfolgte aber mit seinem Werk noch einen anderen ›seismographischen‹ Anspruch, der mit dem für Burckhardt und Simmel zentralen Begriff der individuellen Selbstbestimmung, oder negativ gesprochen: entfesselten Individualität verbunden ist und für den Venedig offenbar ebenfalls eine Projektionsfläche bot – die Anklage der ›negativen Moderne‹.⁷⁵

Es erscheint zunächst grotesk, Venedig, das romantische Sinnbild vergangenen Glanzes, mit solch einem Vorwurf in Verbindung zu bringen. Doch bereits in Burckhardts *Cultur der Renaissance* sind die Grundlagen gelegt für ein Verständnis des modernen Staatsgebildes Venedig »als Kunstwerk« und als seelenlose Maschine.⁷⁶ Dieser Dualismus von ästhetischer Faszination und ethischer Fragwürdigkeit spaltet Burckhardts Italienbild zur Gänze, denn »der moderne europäische Staatsgeist« habe sich hier »zum erstenmal frei seinen eigenen Antrieben hingeben« und »oft genug die fessellose Selbstsucht in ihren furchtbarsten

73 Mann: *Der Tod in Venedig* (wie Anm. 2), S. 506.

74 Rudolf Hirsch und Werner Vordtriede (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14/1–3: Thomas Mann, hier Bd. 14/1, Teil 1: 1889–1917. Hrsg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. München 1975, S. 448. (Brief vom 17.06.1954).

75 Vgl. Bahr: *Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig** (wie Anm. 6), S. 1 f. Zum Dichter als »Seismograph« vgl. Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. In: Ders.: *Essays VI. 1945–1950*. Hrsg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2009, S. 409–581, hier S. 513.

76 Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien* (wie Anm. 34), 1. Abschnitt: »Der Staat als Kunstwerk«. Vgl. hierzu zusammenfassend Peter Philipp Riedl: *Epochenbilder – Künstlertypologien: Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*. Frankfurt a. M. 2005, S. 155–159, besonders S. 157.

Zügen« gezeigt.⁷⁷ Die »völlig objective, von Vorurtheilen wie von sittlichen Bedenken freie« Politik hinterlasse »den Eindruck eines bodenlosen Abgrundes«.⁷⁸

Venedig sei unter diesen Staaten der »Geburtsort der modernen Statistik« und habe damit »eine große Seite des modernen Staatswesens am frühesten vollkommen« dargestellt.⁷⁹ Aber »in derjenigen Cultur, welche man damals in Italien als das Höchste schätzte«, sei es rückständig gewesen.⁸⁰ Daher verleiht Burckhardt Florenz im positiven, nämlich neuhumanistischen Sinne »den Namen des ersten modernen Staates der Welt«.⁸¹ Seine scheinbar lobenden Worte für die moderne Staatsorganisation der Seerepublik bekommen einen schalen Beigeschmack bei der düsteren Beurteilung ihrer »unterirdisch und gewaltsam« agierenden Innenpolitik⁸² und ihrer »nur mit der kühnsten Ueberlegung« betriebenen Außenpolitik.⁸³

Diese »Freisetzung der Rationalität als Herrschaftsprinzip«⁸⁴ ist in Simmels Raumsoziologie direkt mit Venedigs territorialer Konstellation verbunden, die ihre Wirkung »auf die soziale Form« gezeitigt habe. Mittels kühler Berechnung, durch »sehr erhebliche intellektuelle Ansprüche, wie sie von der großen Masse nicht realisiert werden können«, musste Venedig »seinen räumlichen Lebensbedingungen nach eine Aristokratie züchten, die, so hat man es ausgedrückt, über das Volk gebot, wie die Offiziere auf einem Schiff der Mannschaft«.⁸⁵

Aufgrund dieses tief rationellen Konstrukts und der damit einhergehenden »Künstlichkeit« meint Simmel, der Großstadtdiagnostiker und Begründer der Architektur- und Kultursoziologie, in Venedig die fehlende Tiefe des wirklichen Lebens zu spüren. Denn »Ort des Verstandes« seien »die durchsichtigen, bewußten, obersten Schichten unserer Seele«,

77 Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien (wie Anm. 34), S. 2.

78 Ebd., S. 90.

79 Ebd., S. 69 bzw. 72.

80 Ebd., S. 72.

81 Ebd., S. 74.

82 Ebd., S. 67, in Bezug auf den Rat der Zehn.

83 Ebd., S. 65.

84 Wolfgang Hardtwig: Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Welt. Göttingen 1974, S. 174.

85 Georg Simmel: Soziologie des Raumes [1903]. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 1. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1995, S. 132–183, hier S. 144.

und »Verstandesmäßigkeit« sei »ein Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt«. ⁸⁶ In Venedig aber sei die Seele »in dem Rhythmus dieser Stadt befangen« und atme nur noch in den »obersten, bloß spiegelnden, bloß genießenden Schichten«, »während ihre volle Wirklichkeit wie in einem lässigen Traum abseits« stehe. ⁸⁷ Die Dekadenz Venedigs liegt für Burckhardt, Hofmannsthal, ⁸⁸ Simmel und auch Mann nicht im allmählichen Verfall des Alten, sondern im Gegenteil in seiner Symbolisierung der »Artificialität des modernen Lebens«. ⁸⁹ Mit seiner angeblichen Oberflächlichkeit und Scheinhaftigkeit, Blasiertheit und geschminkten Haut ist ihnen Venedig Vorbotin für die ›Vergewaltigungen der Großstadt‹; mit seiner angeblichen Machtpolitik hinter gleichförmigen Fassaden, Beschneidung der selbstbestimmten Individualität und Entziehung kontrollierter Zeitlichkeit kann diese Stadt ihrer Seele keine Heimat, sondern nur ein zweideutiges Abenteuer sein.

86 Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 (wie Anm. 85), S. 116–131, hier S. 117 f.

87 Simmel: Venedig (wie Anm. 62), S. 261.

88 Schenk: Venedig im Spiegel der *Décadence*-Literatur des *Fin de siècle* (wie Anm. 1), S. 323, erläutert in Bezug auf Hofmannsthals *Der Tod des Tizian* (1892), in Venedig verkörpere sich »das ›wirkliche‹ Leben, der banale, brutale, gemeine Alltag. Sie wird – ungewöhnlich für die Venediglitteratur der Zeit – als moderne Großstadt gesehen«. Partiiell zustimmend Dieterle: Die versunkene Stadt (wie Anm. 1), S. 371.

89 Heike Delitz: Soziologie der gebauten »Haut« der Gesellschaft: Georg Simmels Architektursoziologie. In: Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung. Hrsg. von Harald Mieg. Wiesbaden 2011, S. 245–267, hier S. 259.

ROSELLA MAMOLI ZORZI

STAGING DECEIT AND DEATH: HENRY JAMES'S VENICE

Der Tod in Venedig is one of the texts that make a cultural background coalesce into one item, the novella, thanks to the greatness of the writer, and this work, in its turn, remains as a recognized landmark on the literary scene.

These landmark works have books, paintings and cultural climates that lead up to them, and, in their turn, they are generative of other works, which often quote explicitly the seminal text.

To start with the latter case one could quote *Night Letters* (1996) by Robert Dessaix. The book could be called an epistolary novel, as it has the form of letters written by a first-person Australian narrator to a friend, mostly from Venice. The narrator, or writer of the letters, decides to go to Venice after he has learnt he has AIDS »to live out my fantasy, to taste bliss while I could«.¹

In this work, the disease that has struck the narrator, AIDS, is a 19th century equivalent of 19th and early 20th century tuberculosis or cholera. Should the reader ignore the presence of *Der Tod in Venedig*, the author, by means of the narrator, explicitly mentions Aschenbach:

Indeed, looking back over the past few weeks I realize how essentially eventless they've been – a bit like Aschenbach's holiday in Venice: apart from some difficulties with his luggage, nothing really happened to him that wasn't pure fantasy.²

¹ Robert Dessaix: *Night Letters*. Sydney 1996, p. 14.

² *Ibid.*, p. 261

It is irrelevant here to agree or disagree with the narrator's analysis of Mann's novella, the main thing is the presence of the explicit reference. Other hints at imagery present in *Der Tod in Venedig* are offered to the reader, among them the vision of a jungle and a leopard, reminding the reader of Aschenbach's hallucination of a primordial tropical swamp where a tiger emerges, while he is still in Munich.³

I have hinted at this novel as an example of what may come *after* the publication and indeed the success of a book that has caught the readers' imagination throughout the world. As David Luke wrote, »[d]uring Mann's lifetime, *Death in Venice* appeared in twenty countries and thirty-seven editions, being translated more than once into some of the languages«. ⁴ *Death in Venice*⁵ became one of the literary texts that construct a vision of Venice intertextually, just as Byron's work or Henry James's work had done before.

Another example of a literary text that is either quoted or referred to almost any time there is a literary representation of Venice in English and American literature is Schiller's unfinished novel, *The Visionary* (*Der Geisterseher*, 1788–89)⁶ whose protagonist is haunted in the Piazza San Marco by a mysterious stranger (the »Armenian«), who announces a death that will actually take place (»at nine o' clock he died«).⁷ Even Henry James was well aware of it.

3 Aschenbach's wild final orgiastic vision, related to the first he has – »Tiger und Panther haben den Wagen des Dionysos gezogen« – is referred to Friedrich Nietzsche's *Geburt der Tragödie* and to Douanier Rousseau's paintings *Tropischer Sturm mit Tiger* or *Der Traum*. Cf. Thomas Mann: *Frühe Erzählungen*. 1893–1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2nd ed. Frankfurt a. M. 2008, pp. 400 f. One wonders if Mann might also have had in mind Titian's *Bacchus and Ariadne* (National Gallery, London) with its panther and chariot, or Titian's *Bacchanal* (Prado, Madrid).

4 David Luke: Introduction to *Death in Venice* and Other Stories. London 1998, p. xlvii.

5 The novella was first published in *Die Neue Rundschau*, October–November 1912, and then in a volume edition in 1913 in Berlin. It was translated into English in 1925 (cf. Luke: Introduction to *Death in Venice* and Other Stories, as note 4, p. xlvii), and into Italian in 1930 (cf. Mann: *Frühe Erzählungen*. Kommentar, as note 3, p. 381). The procedure of publishing a work first in a magazine and then in volume form was usual throughout the 19th century, and it was usual also for the works of Henry James.

6 Of course Mann was familiar with and wrote on Schiller's plays. I have not been able to find out if he wrote on *Der Geisterseher*.

James in fact mentioned explicitly *Der Geisterseher* in the Venetian pages in *William Wetmore Story and his Friends* (1903). After quoting a long letter on »black« Venice by sculptor William Wetmore Story, James added: »He [Story, R. M. Z.] ends his throbbing day by the inevitable evening in the Piazza, thronged and brilliantly lighted, and remembers Schiller's ›Geisterseher‹.«⁸

In *William Wetmore Story and His Friends* James foregrounded Story's black vision of Venice, taking his distance from it: this was at a later date than *The Aspern Papers*, but James's insistence in quoting passages by Story on the Venice of the Inquisition and the Venice of crime and deceit shows his awareness of this representation: »Before me [wrote Story and James quoted him, R. M. Z.] the dagger of the cloaked bravo or of the jealous husband gleams, and I hear the splash of the body as it falls into the dark canal.«⁹

I will now go back to what was there *before* 1912, in addition to *Der Geisterseher*. It is impossible to mention, in a short time, all the representations, in painting and literature, that can be seen as the cultural context leading up to Mann's masterpiece. But I will mention just a few, significant, examples.

In painting, one can think of the representation of Venice in erotic female terms: the example could be Gustave Moreau's female personification of Venice (1880–1885): his *Venise* sitting languidly on the Venetian winged lion, a beast totally tamed by the power of the richly bejewelled and seductive female figure.

One can also think of the beginning of the 20th century literary representations of Venice in a similar mode, those given, for example, by Maurice Barrès in his *Amori et dolori Sacrum: La mort de Venise* (1903) or by Gabriele D'Annunzio in *Il fuoco* (1900).

⁷ Also Washington Irving happened to quote this sentence in a story – again of mystery and intrigue – partly set in Venice, *The Adventure of the Mysterious Stranger* (1824). Edgar Allan Poe's tale, *The Visionary* (ready in 1833, published in 1834), totally set in Venice, echoed Schiller's title, before it was changed to *The Assignation*. See Rosella Mamoli Zorzi: *The Text is the City: the Representation of Venice in Two Tales by Irving and Poe and a novel by Cooper*. In: *Rivista di studi Anglo-americani* 6,8 (1990), pp. 225–236, also for references to other authors.

⁸ Henry James: *William Wetmore Story and His Friends*. London 1903, p. 190.

⁹ *Ibid.*, p. 194.

Any representation of decadent and decaying Venice cannot but refer to the Romantic image of the city, made extremely popular by such poets as Byron, in Canto IV of his *Childe Harold's Pilgrimage*, and in a way reinforced by Ruskin's *Stones of Venice*: where the fascination with decay does not prevent the writer to view and emphasize the real poverty and decay of mid-century Venice.

Suffice it to underline here that the long tradition¹⁰ of the representation of Venice as the place of deceit and Eros started as far back as Elizabethan times. This tradition produced many important works in the course of the centuries, among which we can number William Shakespeare's *Othello* and *Merchant of Venice*.

Venice seems to have been, and in fact to continue being, a favourite setting on which to stage stories of deceit, intrigue, death. Is it only a setting?

The tradition of a representation of Venice as the city of deceit and intrigue seems to have acted on Henry James's imagination. As is well-known, Henry James decided to set his *Aspern Papers* (1888) in Venice rather than in Florence, where he had heard, as he annotated in his *Notebooks*, the story which was the »germ« for *The Aspern Papers*:

Hamilton (V.L.'s brother) told me a curious thing of a Capt. [Edward] Silsbee – the Boston art critic and Shelley-worshipper; that is of a curious adventure of his. Miss Claremont, Byron's *ci-devant* mistress (the mother of Allegra) was living, until lately, here in Florence, at a great age, 80 or thereabouts, and with her lived her niece, a younger Miss Claremont – of about 50. Silsbee knew that they had interesting papers – letters of Shelley's and Byron's – he had known it for a long time and cherished the idea of getting hold of them. To this end he laid the plan of going to lodge with the Misses Claremont ...¹¹

James presented some reasons for his transposition of the story from Florence to Venice in the 1908 Preface to *The Aspern Papers*:¹² »Delicacy had demanded, I felt, that my appropriation of the Florentine legend

¹⁰ See Rosella Mamoli Zorzi: *The Aspern Papers: from Florence to an Intertextual City, Venice*. In: Henry James's Europe. Edited by D. Tredy, A. Duperray and A. Harding. Cambridge 2011, pp. 103–111.

¹¹ Henry James: *The Complete Notebooks*. Ed. by L. Edel and Lyall H. Powers. New York and Oxford 1987, pp. 33 f. (Florence, January 12th, 1887).

should purge it, first of all, of references too obvious; so that, to begin with, I shifted the scene of the adventure«. ¹³

These are of course quite acceptable reasons, in addition to the fact that, as the anecdote referred to the letters of Byron and Shelley, it was correct that the story should be set in Venice, since Byron had lived in Venice from 1816 to 1819. James also specified: »Juliana, as I saw her, was thinkable only in Byronic and more or less immediately post-Byronic Italy«. ¹⁴

James was also well aware of the haunting presence of the memory of Byron in the city, as he wrote in his essay *The Grand Canal*, describing the stretch of the Grand Canal that goes from Ca' Rezzonico to Rialto:

There are persons who hold this long, gay, shabby spotty perspective, in which, with its immense field of confused reflections, the houses have infinite variety, the dullest expanse in Venice. It was not dull, we imagine, for Lord Byron, who lived in the midmost of the three Mocenigo palaces, where the writing table is still shown at which he gave rein to his passions[.] ¹⁵

The literary presence of Byron (James mentions Byron's presumed writing desk, but the reference »it was not dull« might hint at Byron's sexual encounters, displayed and celebrated by Byron himself in his letters) is part of James's perception of the city, just as the presence of Browning, mentioned in the same essay.

Byron, for his life in Venice, for his famous Canto IV of *Childe Harold's Pilgrimage*, for his *Ode on Venice*, for his vision of a decayed and fallen Venice, more than for the humorous, 18th century-vision of the city in his *Beppo*, is on one hand the obvious reason for James's transposition of the story from Florence to Venice, and on the other the first stitch in the tissue of transtextuality regarding the representation of Venice.

The Aspern Papers is based on deceit and intrigue, as both the narrator, who is trying to get the papers of the American poet Aspern, and

12 The Preface was to *The Aspern Papers*, *The Turn of the Screw*, *The Liar*, *The Two Faces*, in vol. XII of the New York Edition.

13 Henry James: Prefaces. In: *Literary Criticism*. Ed. by Leon Edel. New York 1984, p. 1179.

14 Ibid.

15 Henry James: *The Grand Canal*. In: *Id.: Italian Hours*. Ed. by John Auchard. University Park 1992, p. 48.

Juliana Bordereau, who had been his lover and who owns the intensely desired papers, are playing a game of deceit: the narrator from the very start, when he introduces himself with a fake noun and a fake printed *carte-de-visite*, the old lady with her maneuvering in order to extract money from the narrator, and her dangling in front of him a small portrait of Aspern at one point in their relation. The green shade she wears to hide her once extraordinarily beautiful eyes is in itself a symbol of her duplicity.

It is a covered war, testified by the insistent military metaphoric language referring to a war where no one wins. As is well-known, the narrator is ready to give »almost« anything to obtain the papers, but not just *anything*, i. e. he is not willing to accept Miss Tita's proposal to be able to have the papers, if they remain in the family, that is if the narrator marries her.

The decadence of Venice is underlined by the emptiness of the palazzo where Juliana Bordereau and her niece are living. It is a »sequestered and dilapidated old palace«. ¹⁶ Its sala

had a gloomy grandeur, but owed its character almost all to its noble shape and to the fine architectural doors, as high as those of grand frontages, which, leading into the various rooms, repeated themselves on either sides at intervals. They were surmounted with old, faded, painted escutcheons, and here and there in the spaces between them hung brown pictures, which I noted as speciously bad, in battered and tarnished frames...¹⁷

Both the palazzo and the city, chosen by James for the reasons quoted above, are not only a stage: as has been observed, the emptiness of the house mirrors the present poverty and loneliness of the Misses Bordereau, however splendid Juliana's past may have been; the city is almost another protagonist of the story, certainly not just a setting, as its labyrinthine streets mirror the labyrinthine deceits of the minds of the protagonists with a high symbolic value, which is not far from the use of the city by Thomas Mann.¹⁸ The beauty of the city, its monuments, in

16 Henry James: *The Aspern Papers*. London 1888, p. 163.

17 *Ibid.*, p. 176.

18 The highly symbolic venue of Venice in Mann's novella is underlined by Claudio Magris: *Introduzione. La morte a Venezia*. Milano 1959, p. 20: »[S]i svolge in un paesaggio straniato in cui tutti gli elementi hanno perso

particular the Colleoni statue, are there, but they continue to live through the centuries insensitive to the plight of the narrator.

Venice is also chosen as a setting of beauty and degradation in James's story *The Pupil* (1891). The story is about a family, the Moreens, who engage a tutor, Pemberton, for their son Morgan; the tutor becomes closely dependent on the young boy, in an unacknowledged homosexual relation, and stays on as a tutor even if he is not being paid his salary. When they are in Venice, Pemberton and Morgan, in spite of the bad weather, enjoy the beauty of the city; but Mrs. Moreen arrives at the extreme debasing point of asking the tutor to *lend* her some money. The degradation of the Moreens is achieved in the city of beauty.

The third, quite well-known work, by James, that has its last but one part set in Venice, is of course *The Wings of the Dove* (1902). Venice is chosen by Milly Theale, the beautiful heiress doomed to an early death, due to an unnamed disease which is *the* 19th century illness of tuberculosis, in order to live what life is left to her, in a palace, her »fortress«,¹⁹ the »ark« of her (temporary) safety, protected by the beauty of art. She tells her factotum, Eugenio, to find

some fine old rooms, wholly independent, for a series of months. Plenty of them, too, and the more interesting the better: part of a palace, historic and picturesque, but strictly inodorous, where we shall be to ourselves, with a cook, don't you know? – with servants, frescoes, tapestries, antiquities, the thorough make-believe of a settlement[.]²⁰

The palace, the art, the beauty which Milly Theale can afford in Venice, are only the »make-believe« of a real settlement, the temporary ark of safety from death: »[T]he idea became an image of never going down, of remaining aloft in the divine, dustless air, where she would hear but the splash of the water against stone«,²¹

However, the Venice of *The Wings of the Dove* turns into »a Venice all of evil«:

concretezza spazio-temporale per acquisire un trasparente valore simbolico«.

19 Henry James: *The Wings of the Dove*. New York 1962, p. 292.

20 *Ibid.*, p. 284.

21 *Ibid.*, p. 292.

It was a Venice all of evil that had broken out for them alike ... a Venice of cold, lashing rain from a low black sky, of wicked wind raging through narrow passes, of general arrest and interruption, with the people engaged in all the water-life huddled, stranded and wageless, bored and cynical, under archways and bridges.²²

The intrigues and deceit of Kate Croy and Merton Densher, who have been trying to inherit Milly Theale's money, have come to an end. The city shows its evil face: it still has beauty, but this has been »profaned«:

There were stretches of the gallery paved with squares of red marble, greasy now with the salt spray; and the whole place, in its huge elegance, the grace of its conception and the beauty of its detail, was more than ever like a great drawing-room, the drawing-room of Europe, *profaned and bewildered by some reverse of fortune*. He [Densher, R. M. Z.] brushed shoulders with brown men whose hats askew, and the loose sleeves of whose pendent jackets, made them resemble melancholy maskers[.]²³

These melancholy maskers send the reader back to the tradition of the Carnival, but they also pre-figure the made-up, »masked« figures of the man on the boat and of Aschenbach himself when he accepts being rejuvenated by the barber.

In *The Wings of the Dove* the city of beauty has become the city of death. However, the death of Milly Theale is not represented in the novel: it is, as it were, off-stage; the door of her palace – where she dies – remains closed in the face of the reader.

No trace of physical decay is present in the description of Milly Theale. James, in avoiding any indulging in details of disease detaches himself from the decadent descriptions one finds in Barrès or D'Annunzio.

Before James, in addition to the tradition of deceit and intrigue mentioned above, other writers had used Venice as the place of beauty and death: it is perhaps not worth mentioning William Dean Howells, one of the masters of American realism, who had one protagonist of *Ragged Lady* (1898) die in Venice: in a very »realistic« and unromantic way, as the

²² Ibid., p. 363.

²³ Ibid., p. 364 (emphasis R. M. Z.).

woman dies after having had too big a dinner. More interesting is Ivan Turgenev's novel, *On the Eve* (1859), where a couple fleeing Russia in order to fight for liberty, arrive in Venice. Dmitri Nicanorovich Insarov, a Bulgarian student who has married the Russian Elena Nicolayevna, dies in Venice, and his widow takes up his dream of fighting for liberty, taking his body from Venice to be buried in ›slav‹ ground, and presumably continuing as a volunteer nurse to help with her husband's cause.

Of course by the time Mann wrote his novella,²⁴ the romantic and the decadent tradition of the representation of Venice as the place of Eros had been shattered by Filippo Tommaso Marinetti's futurist manifesto *Contro Venezia Passatista* (1910). Mann's greatness is visible also in his using and renewing radically a great literary tradition, in a text that *apparently* escapes intertextuality (only as regards Venice, not in general, due to the classical references, although August von Platen with his homoerotic element might be included), but that in fact is clearly based on a mainly musical intertextuality, as regards Venice. As Terence J. Reed underlines in his commentary on *Der Tod in Venedig* the city did have literary and musical connections for Thomas Mann: »In Venedig hatten Platen und Nietzsche geweilt und gedichtet, hatte Richard Wagner den zweiten Akt von *Tristan und Isolde* komponiert und war dort gestorben, auch war die Stadt um die Jahrhundertwende zu einer Dekadenzerscheinung ersten Ranges geworden.«²⁵

The very name of Aschenbach, Gustav, Mahler's first name, is part of the musical intertext.²⁶

Mann's novella can be said to have roots in a literary tradition where the city of Venice had already been represented as the city of deceit and intrigue, and even of death, but, as any great writer, he renewed that tradition, making *Der Tod in Venedig* one of the unescapable literary texts about Venice.

24 I have not been able to verify if Mann knew *The Aspern Papers* or *The Wings of the Dove*. Mann seems to mention James only in passing in his late essay of 1951 on André Gide. Cf. André Gide di Alfred J. Girard. In: Thomas Mann: Nobiltà dello spirito e altri saggi. A cura di A. Landolfi, con un saggio di Claudio Magris. Mailand 1997. As regards American literature, in his essay on an anthology of stories, Mann seems to appreciate mostly Melville's *Billy Budd*.

25 Cf. Mann: *Frühe Erzählungen. Kommentar* (as note 3), pp. 363 f.

26 *Ibid.*, p. 394.

MARTIN MOSEBACH

DIE GEPLÜNDERTE GRABKAMMER

Henry James' *Aspern Papers*

Mein erster winterlicher Venedigaufenthalt vor mehr als vierzig Jahren ist ganz und gar von dem Eindruck der Lektüre der *Aspern Papers* von Henry James gezeichnet gewesen; es war in den späten 60er Jahren, meine Eltern hatten mich zum Skifahren nach Österreich geschickt, aber ich bestieg statt dessen den Zug nach Venedig und kam mit meinem Koffer voller Skipullover an einem nasskalten Januar morgen am Bahnhof Santa Lucia an, dort, wo für die diskret modernistische Bahnhofshalle eine Palladio-Kirche abgerissen worden war – es gab ja so viele davon. Sonst sah ich, beim Verlassen der Station noch nicht sehr viel von der Stadt, denn es lag ein undurchdringlicher Nebel über dem Kanal, das andere Ufer mit der Kirche San Simeone Piccolo, deren steile hellgrüne Kuppel sich wie Neptuns Glatze über den Wassern erhebt, war zunächst ganz in weiße Watte gehüllt. Ich weiß schon, in *The Aspern Papers* ist es Hochsommer, drückend heiß, die Nächte werden sehnelichst erwartet, in denen es etwas kühler wird und man wagen darf, auf die Straße zu gehen vielleicht gar eine kleine Gondelfahrt zu unternehmen und auf dem Markusplatz Eis zu essen. Aber was meine Winterfrostigkeit mit der Sommerschwüle bei James verband, das war das Erlebnis der Stille. Das Venedig der *Aspern Papers* ist eine schlafende Stadt, man meint ihre ruhigen Atemzüge zu hören. Das Getümmel auf dem Markusplatz mit seinen Orchestern, deren Melodien sich in den Lüften zu einer summenden Wolke vereinigen, hat etwas Unwirkliches, die Stimmung der Verlassenheit in den angrenzenden Sestieri ist stärker, hier betritt man ein Reich, das unmittelbar neben der alltäglichen Realität der Zeitgenossenschaft liegt.

Das Venedig der *Aspern Papers* war bereits ein touristisches Venedig – wann wäre die Stadt nicht von Vergnügungs- und Bildungsreisenden überflutet worden, muss man hier allerdings fragen –, aber die Reisenden

gehörten im 19. Jahrhundert einem andern Typ an als heute, ihre Motive, nach Venedig zu kommen, waren andere, aber es war in meiner Winterwelt damals, als hätte ich mit dem Betreten von Venedig auch eine Zeitreise unternommen – ich behaupte, dass ich damals in den späten 60er Jahren noch einen Hauch jenes Venedig verspürt habe, das Henry James schilderte, die Stadt, die er selbst bereist hat. Ein wichtiges Moment dieser Atmosphäre hat mit banaler Ökonomie zu tun: Mein Venedig im von ökonomischen Krisen und einer kräftigen Inflation gebeutelten Italien, jenes Italien der Dauerstreiks und der beständigen Geldabwertungen, nach dem sich gewisse Direktoren der Europäischen Zentralbank zurückzusehen scheinen, war unfassbar billig. Mit dem Geld, das meine Eltern mir für Skilifte und Omnibusfahrten mitgegeben hatten, konnte ich im Caffè Florian ungezählte Grappa trinken und im rosen geschmückten Teatro La Fenice einer Galaufführung der *Somnambula* beiwohnen – ich war selbst in einem Dauerzustand von Somnambulismus und sah die Logenschließer in gelben Kniehosen und Lackschnallenschuhen inzwischen als selbstverständliche Begleiter meines Lebens an. Es gab sogar noch einen Nachfahren Asperns in der Stadt. Ich sah aus der Ferne einen gebeugten Mann in weitschwingendem weiten Cape, den größten Dichter Nordamerikas und einflussreichsten Literatur-Anreger, den im Weltbürgerkrieg zwischen die Mühlsteine der Parteien geratenen Ezra Pound, zwischen Erinnerung und Todeserwartung lebend.

Und tagsüber ging ich an den großen Häusern und kleinen Palazzi mit den geschlossenen Fensterläden vorbei, hier wurde das Haus mit geschlossenen Fensterläden, von dem man nicht weiß, ob es leer steht oder ob doch noch ein Lebensflämmchen darin glimmt, ein einsamen alter Mensch am erloschenen Kamin sitzt und fröstelnd seinen Erinnerungen nachhängt, zum magischen Pol meines Empfindens: Das Haus mit den geschlossenen Läden, diese vertraute Erscheinung mediterranen urbanen Stadtbildes wurde für mich zum Symbol aller Lebensrätsel. Jeder Mensch ist ein solches Haus mit geschlossenen Fensterläden. Strahlende Feste, hemmungslose Ausschweifungen, kahle Verlassenheit, in der Verborgeneheit sich zu unvorstellbarer Intensität destillierende Gedankenwelten – alles ist möglich hinter der abweisenden Fassade mit den nur selten geöffneten Läden. Manchmal stößt eine weiße Hand einen Laden auf, aber das geht zu schnell, es war nicht einmal festzustellen, ob sie alt oder jung war. Im Süden ist die Sonne ein Feind, aber es kommen gewiss auch arabische Haremstraditionen hinzu, die ein Haus nach außen hin undurchdringlich abschirmen wollen. Leben ist ein flüchtiger Stoff, wie ein Parfum oder ein Wein, es verfliegt und verdampft im Offenen, nur

unter geschlossenem Stopfen lässt es sich konservieren. Und in diese Abgeschlossenheit bewahrte und verdichtete Henry James' Miss Borden das Ereignis ihrer großen Liebe in 60-jährigem Schweigen. Immer waren ihre Fenster durch Läden verschlossen, und deshalb vermutete ich in den verlassenem Straßen hinter jedem verschlossenen Laden ein großes Schicksal, oder besser, den Nachhall eines solchen, den Trauer- und Gedächtnisdienst eines einsamen Menschen, der für ein untergegangenes Glück mit Jahrzehnten meditativer Ereignislosigkeit und schierer Lebensreproduktion bezahlte.

Kein besserer Ort dafür war denkbar als Venedig, das ja gleichfalls als ganze Stadt auf den Erinnerungsdienst verwiesen war. Keine venezianische Gegenwart war nach der Zerstörung der Durchlauchtigsten Republik durch Bonaparte mehr vorstellbar, die auch nur ahnungsweise an die tausend Jahre ihrer glanzvollen Eigenstaatlichkeit heranreichen würde. Jedes vitalistische Kommando, der Mensch dürfe sich nicht an die Vergangenheit fesseln, er müsse im Hier und Heute leben, war und ist in den Mauern Venedigs zur Lächerlichkeit verdammt. Hier ist die Vergangenheit überstark und es kann auch gar nicht anders sein. Einer der stolzesten reichsten, produktivsten Staaten der Weltgeschichte war hier zugrunde gegangen, das einzige politische Gebilde Europas, das es aushält, mit dem alten Konstantinopel, dem alten Angkor, dem alten Peking verglichen zu werden. Nur dass die venezianische Verfassung den politischen Status der genannte despotischen Metropolen weit übertrifft, im Zusammenhang mit Venedig erhält der Begriff Staatskunst einen neuen Charakter, denn dieser Staat war tatsächlich ein Kunstwerk, er hätte die Staatsphilosophen der griechischen Antike das Staunen gelehrt.

Wer der Überzeugung ist, dass der Wert politischer Organisation sich danach beurteilen lässt, wie künstlerisch produktiv sie die Menschen machte, muss ohnehin Venedig die Palme reichen: die Menge großer Kunst, die hier entstanden ist, füllt die Museen der Welt und immer noch ist die gnadenlos ausgeplünderte Stadt, so erscheint es, bis zum Rand mit außerordentlichen Werken beinahe aller Jahrhunderte ihrer Selbständigkeit angefüllt.

Was sollte nach solchen tausend Jahren eigentlich noch kommen? Der Sturz in Untiefe der Provinzialität war das grausamste Schicksal, das diesem herrlichen Menschengebilde, diesem Triumph der Humanität zugebracht sein konnte. Die Häme der Nachgeborenen, die immer nur feststellen können, wie grotesk das Missverhältnis zwischen der einstigen Größe zu der gegenwärtigen Wehrlosigkeit und Ausgebranntheit ist,

hat etwas erbärmliches. Die modernen Griechen setzen noch heute am Tag des Falls von Konstantinopel die Fahnen auf Halbmast – das müssten auch die Europäer am Tag des Endes der venezianischen Republik tun. Ein Goethewort aus der *Italienischen Reise* kommt mir in den Sinn: Es bezieht sich zwar nicht auf das von ihm eigentümlich unempfindlich betrachtete Venedig, sondern auf die verschütteten Städte am Vesuv: »Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, was den Nachkommen soviel Freude gemacht hätte wie der Untergang von Pompeji«.

Das Unheil, das Venedig zustieß, hat ja die Stadt umhüllt wie der Harztropfen die Mücke in ihrem flatternden Leben erstarren ließ. Hätte die Republik weiterbestanden – wie sähe die Stadt heute aus? Man kann sich mühelos vorstellen, wie sie sich im 19. Jahrhundert schon modernisiert hätte – die Österreicher haben schon damit begonnen, Venedig die Segnungen zuteil werden zu lassen, die sie auch ihren anderen Provinzen angedeihen ließen: Kanäle wurden zugeschüttet, alte Viertel abgerissen und riesige Verwaltungsbauten für eine zeitgemäße Bürokratie geplant; wäre die Stadt noch ein Staat gewesen, hätte das noch ganz anders ausgesehen. Im 20. Jahrhundert gab es sogar Pläne, den Canale Grande in eine Autobahn zu verwandeln. Venedig hätte leicht ein Singapur oder zumindest ein Finanz- und Steuerparadies an der Adria werden können. Man kommt um die Einsicht nicht herum: die Schönheit der Stadt, auch in ihrer Hinfälligkeit, hat ihren Preis. Um ein Weltwunder zu bleiben, musste die Stadt sterben.

In die tote Stadt aber kamen die Künstler, die Sturmschwalben des Tourismus und des Immobilienmarktes. Venedig war eine Legende, aber eine erschwingliche. Miss Bordereau ist mit ihrer Nichte zu einem Zeitpunkt nach Venedig gezogen, wo man nirgendwo sonst für so wenig Geld so herrschaftlich wohnen konnte. George Sand dürfte zur gleichen Zeit wie Asporns Geliebte hier angekommen sein. Obwohl sie nicht mittellos war, schwärmte die erfolgreiche Schriftstellerin von Venedigs Preisen:

Hier lebe ich mit hundert Ecus im Monat besser als mit dreihundert in Paris [...]. Ihr hättet hier viele Bequemlichkeiten, die Ihr in Paris nicht haben könntet: eine zehnmal schönere und weiträumigere Wohnung; eine Gondel samt Gondoliere, der gleichzeitig Euer Diener wäre; und das alles für sechzig Franken im Monat; das würde ebenso viel darstellen als wenn ihr in Paris einen Wagen, ein paar Pferde, einen Kutscher und einen Kammerdiener hättet, wofür man zwölf- bis fünfzehntausend Francs im Jahr ausgibt ...

Miss Bordereau konnte das bestätigen. Die Amerikanerin – nicht die erste, die nach Venedig kam und wahrlich nicht die letzte, heute gibt es in jedem dritten Haus der Stadt eine Wohnung mit amerikanischen Eigentümern – war in ihren Mitteln äußerst beschränkt, sie muss mit ihrer Nichte und dem Dienstmädchen einen höchst sparsam gedeckten Tisch gehabt haben, aber der Raum, der ihr zur Verfügung stand, war schier unabsehbar groß, die Säle und Salons ihres Palastes waren kaum möbliert, legten aber einen breiten Luftcordon zwischen die beiden alternden Damen und die übrige Welt. Als ich durch mein winterliches Venedig strich, war ich überzeugt, man könne immer noch so hier leben, und die Vorstellung, in einem leeren prächtigen Haus in Armut allein zu leben, erschien mir als die geheimnisvollste Form des Glücks. Und sie war damals, in diesen inzwischen unvorstellbar weit zurückliegenden Jahren, vielleicht sogar noch ahnungsweise zu verwirklichen. So günstig, wie die Damen Bordereau hätte ich meinen Palazzo wohl nicht mehr mieten können, aber eine verbaute, verwinkelte Wohnung, deren Salonfenster auf das grüne Wasser eines Seitenkanals hinausgingen, die wäre für kleines Geld wohl noch zu haben gewesen. Am Canale Grande in dem fürstlichen Palast der Familie Barbaro wohnten immer noch Nachkommen der Familie Curtis, bei denen Henry James während seines die damaligen Venedigaufenthaltes zu Gast war; die damalige Mrs. Curtis heißt in den *Aspern Papers* »Mrs. Prest«; sie reichte dem Dichter wohl ebenso liebenswürdig den Tee wie dem von ihm erfundenen philologischen Detektiv auf den Spuren einer Literaturgeschichte geschriebenen großen Liebe. Die Folge der Räume, die James damals besuchte, war unverändert erhalten: der Ballsaal mit den Gemälden von Sebastiano Ricci und dem Steinway-großen Murano-Kronleuchter, die mit bordeauxrotem Samt aus dem 16. Jahrhundert bespannten Zimmer, auf denen die großen Porträts der Bewohner gemalt von ihrem Verwandten Singer Sargent hingen – der Maler hat eine überaus lebendige Zeichnung von James gemacht, er sieht darauf aus, als lausche er mit fasziniertem Misstrauen einer Person, die dabei ist, sich um Kopf und Kragen zu reden. Bei den Zimmern der Curtis dachte ich an Prousts Beschreibung von Schloss La Raspelière, das die bürgerlichen Verdurin von den Aristokraten Cambremer gemietet haben und viel stilechter einrichteten als es die lässigen Eigentümer je vermocht hätten.

Aber solche Zeitlosigkeitserlebnisse, solche Zeitverlangsamung, ein jedenfalls scheinbares Andauern einer anderswo längst untergegangenen Epoche war für das Posthistoire Venedigs eben nicht untypisch. Und noch heute, während Venedig vom Dauerrummel der Zigmillionen,

der übergroßen Kreuzfahrtschiffe, die wie eine vor den *zattere* aus den Wogen gestampfte Hochhaussiedlung aussehen, der Film- und Kunst-Biennalen und des Karneval-Imitats wahrlich nicht mehr der Ort ist, an dem eine alte Frau in würdevoller Armut einen Totendienst der Erinnerung an ein vergangenes Liebesglück leisten würde, können den Spaziergänger in einsamen Gassen Stimmungen wie in den *Aspern Papers* anwandeln, auch wenn er weiß, dass die geschlossenen Läden, auf die er blickt, zu Wohnungen gehören, deren Eigentümer in Paris oder Düsseldorf zu Hause sind.

Denn die Grundkonstellation unseres Verhältnisses zu Venedig hat sich seit den Zeiten der *Aspern Papers* nicht geändert. Henry James hat in der Gestalt des wohlhabenden, kenntnisreichen Philologen, der als Forscher auf den Spuren des berühmten Dichters wandelt und im Biographischen den Geheimnissen eines Werkes auf die Spur kommen will, einen Typus geschaffen, in dem wir uns, vor allem wenn wir uns wissenschaftlich mit der Kunst beschäftigen, durchaus wiedererkennen dürfen. Der namenlos bleibende, als Ich-Erzähler auftretende Philologe ist modern, er ist es bis zur Satire. Über seine Lebensgeschichte erfahren wir wenig; naheliegt, dass er eigentlich gar keine hat. Wie er da bei der reichen Dame beim Tee sitzt, erscheint er als bis zur Blutlosigkeit korrekter Privatgelehrter, ein Wissenschaftsdilettant mit einer Neugier für das Leben seines bevorzugten Dichters, die man auch als Spleen, als Fimmel eines sich die Langeweile vertreibenden *gentleman of independent means* sehen darf. Das Leben Asperns steht zu dem seinen in denkbar schärfstem Gegensatz. Henry James hat in einem schönen Essay über die Entstehung der *Aspern Papers* gesagt, für den Dichter habe ihm die Gestalt des Percy Bysshe Shelley vor Augen gestanden. Wenn Aspern Shelley war, dann muss man sich auch für ihn ein Leben voller Leidenschaft und Skandale vorstellen, vom Hass der Zeitgenossen verfolgt, durch Europa getrieben, mit dreißig Jahren schon vor La Spezia ertrunken, von Lord Byron, seinem engen Freund, wie ein homerischer Held auf einem Scheiterhaufen verbrannt und an der römischen Cestius-Pyramide begraben. Henry James schweigt über alle Details seiner Dichtergestalt, aber er lässt das Wort Richard Chambers über Shelley – »[s]ein Leben war der Traum eines Romans, eine Geschichte von Geheimnis und Kummer« – durch die kargen Angaben zur Person Asperns hindurchschimmern. Über die Frau, das junge Mädchen, das Asperns Geliebte war, muss ein Vitalitätssturm hinweggerast sein, eine Erschütterung, die eine Fortsetzung des Lebens in bürgerlicher Normalität, mit einer Heirat und Kindern womöglich, zur Denkmöglichkeit machte. Man denkt unwillkürlich

an die Biographie einer Ulrike von Levetzow, die nach ihrer Begegnung mit Goethe als 18-jährige ein Leben lang unverheiratet blieb und als Stiftsfräulein über neunzigjährig starb. Aspern gehört ohne Zweifel jenen Dichtern an, deren Leben ihre Leser beinahe ebenso interessiert wie das Werk. Es gehört zur Kunst von Henry James, dies zu suggerieren, ohne dafür viel Explizites beizusteuern. Hier hat ein heißes Herz geschlagen; ein Gott hat ein zartes Menschenkind geküsst und es verbrennen lassen – nun, Miss Bordereau hat die Affaire überlebt, aber dies Überleben hat sie gezeichnet – für sie übriggeblieben ist nichts als die reine Existenz, das erinnerungsgesättigte Warten auf den Tod, der sich aber Zeit nimmt und Zeit nehmen darf, denn Miss Bordereau ist in ihrem leeren kalten Palast im Grunde schon in ihr eigenes Grab gezogen. Ich bin übrigens dazu gelangt, diesen Palast an den *Fondamenta della Misericordia* anzusiedeln, denn es gibt dort Häuser mit Gartengrundstücken, die durch hohe Mauern vom Kanal abgetrennt sind; darüber sieht struppiges Gebüsch hervor, das in einem vernachlässigten Garten wie dem der Damen Bordereau wurzeln könnte – die *Fondamenta della Misericordia* begleiten einen langen nur sanft gebogenen Kanal nahe den *Fondamente Nuove* und haben eine im Innern Venedigs seltene Weiträumigkeit, die die Verlassenheit besonders spürbar macht. Und in diesem von Altem geradezu versteinertem Unglück, der von Sich-selbst-Überleben geheiligten Stille stößt nun die Schnüffelnase des wissenschaftlichen Parasiten vor. Dieser Mann hat gar nichts erlebt, er gehört zu unserer Welt, in der der Begriff Schicksal schon geradezu etwas Peinliches hat. Wenn er von einer »Geschichte von Geheimnis und Kummer« hört, erwacht sein sportlicher Ehrgeiz, denn Geheimnis ist kein wissenschaftlicher Begriff. Geheimnisse sind dazu da, geknackt zu werden. Der Leser gerät mit diesem Mann in wachsende Erregung, als sich mehr und mehr zur Gewissheit verdichtet, dass Asperns alte Geliebte tatsächlich »Papiere«, Korrespondenzen, Tagebücher, am Ende gar Gedichte oder Vorstudien zu solchen bei sich aufbewahrt. Er hat sich in das Haus unter dem Vorwand, eine ruhige Wohnung zu suchen, hineingeschlichen und kommt durchaus in den Genuss dieser angeblich ersehnten Ruhe, denn die Damen, Tante und Nichte, bleiben ihm in den weitläufigen Fluchten meist unsichtbar – der Reiz geschlossener Türen, geschlossener Fensterläden selbst in der Julihitze wird bis zur Verzweiflung ausgekostet. »Was machen die beiden den ganzen Tag in ihren abgeschiedenen Gemächern?« – das ist eine Frage, die sich auch der Leser stellt. Ein Mensch allein in seinem Zimmer, in freiwilliger Einzelhaft, die nur der Tod beenden kann, das ist das verborgene Generalthema dieser Erzählung – nur in gewissen

Erzählungen von Adalbert Stifter ist mir dieser Stoff, der für den Erzähler mit einer besonderen Herausforderung verbunden ist, weil er seine Spannung erzeugen muss, wo eben gerade nichts passiert, noch einmal so eindrucksvoll behandelt vorgekommen.

Die James-Leser wissen, wie die Geschichte für den Gentleman-Philologen ausgeht – er unterscheidet sich von den Philologen unserer Zeit nur darin, dass er mit seiner Wissenschaft kein Geld verdient und dass sein Forschungsvorhaben aus keinem Subventionstopf unterstützt wird. Er, der auf die Papiere brennt, er, der damit wirklich etwas anfangen könnte, er, der ihre Spur so weit verfolgt hat, dass nur noch eine Wand, schließlich nur noch ein morsches Stück Holz ihn davon trennt, er bekommt sie nicht, niemand bekommt sie, sie werden verbrannt. Lässt das nicht an die Kafka-Parabel vom Türhüter denken? Da ist die Vergeblichkeit menschlichen Erkenntnisdranges ins Grundsätzliche, ins negativ Religiöse gehoben. Die Situation der James-Erzählung hingegen ist konkret historisch und konkret psychologisch. Hier geht es nicht um den Menschen an sich, hier geht es um einen ganz bestimmten Augenblick der Geschichte – wobei geschichtliche Augenblicke durchaus eine gewisse Dauer haben können. Ich sehe diesen von James beschriebenen Augenblick bis auf unsere Gegenwart ausgedehnt. Der Gentleman-Philologe – ich verwende den Ausdruck mit besonderer Freude und denke an die Szene, in der er versucht, die Manuskripte kurzerhand zu stehlen – scheitert ja nicht aus Gründen, die gleichsam ewig in der Menschennatur verankert sind, sondern aus einer Charakterschwäche und Liebesunfähigkeit, die James wohl doch als bezeichnend für diese Generation der Nachgeborenen annimmt. Wenn er die altjüngferliche Nichte heiraten würde, dann fielen ihm Asperns Manuskripte als Erbschaft zu. Es ist bewundernswert, wie James es fertigbringt, dass der Leser, ohne viel über den Philologen erfahren zu haben, sofort begreift, dass diese Bedingung eine absolute Unmöglichkeit für diesen Mann darstellt. Die wahre alte Jungfer ist dieser Mann, zeugungsunfähig von Konstitution, ein wandelndes Monument der Unfruchtbarkeit. Geradezu grotesk ist der Gegensatz zwischen seinem eigenen erloschenen Temperament und seiner Lüsterheit gegenüber fremder Leidenschaft. Ein Werk der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts hat auf viel breiterer Basis und mit viel üppigerem Material ein ähnliches Verhältnis zum Gegenstand, nur dass an die Stelle des Philologen hier der Autor selbst tritt: Thomas Manns *Lotte in Weimar* scheint mir gleichfalls aus der Perspektive des eunuchenhaften Blicks durchs Schlüsselloch auf die Liebeskraft des poetischen und menschlich überreich ausgestatteten Genies geschrieben,

nur dass hier eben das Material in Fülle zur Verfügung stand, das in der James-Erzählung in Rauch aufgegangen ist. Die große Zeit, als die Menschen noch Menschen waren, als Venedig politisch und geistig ein Gewicht besaß, das dem geeinten Italien in der Zeit seines Bestehens nicht einen Tag lang zukam, ist vorbei. Übrig bleibt die Wissenschaft, der sich aber gerade entzieht, wonach sie bis zur Gewissenlosigkeit besessen sucht: die Lebensglut, die die großen Schöpfungen der Kunst so blutwahr durchleuchtete. Miss Bordereau hat mit ihrem letzten Atem, als sie, die schon tot Geglaupte, sich von ihrem Bett erhebt und den Philologen bei seinem Einbruchversuch stellt, das Wort gesprochen, das den Mann wie ein Peitschenhieb trifft: »Ah, you publishing scoundrel« – Sie Publikationshalunke! Das ist nicht nur dem schüchtern gierigen Aspern-Liebhaber zgedacht – es gilt auch uns. Sehen wir es nicht in unsichtbar flammenden Lettern als Motto über unseren eigenen Veröffentlichungen prangen?

RÜDIGER GÖRNER

LIDO AN DER DONAU - CAFÉ GRIENSTEIDL AM SAN MARCO

Tödliches Venedig, kakanische Kontexte
und Hofmannsthals *Andreas*-Fragment

*[...] von den Inseln trug der Wind
die Schatten der Toten her ...*
Thomas Bernhard, Chioggia¹

LIDO AN DER DONAU

In einem Brief an Caroline Schlegel vom Februar 1799 mutmaßt Novalis, aus Venedig sei Berlin geworden.² Anlass für diese Bemerkung war die Lektüre von Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* mit den »Cynischen Fantasien oder Satanischen«, Fantasien, die ihren Reiz aus der Flüchtigkeit bezögen, aus denen sie hervorgingen. »Aus Venedig ist Berlin«, aus Städten sind hybride Phantasien geworden – was wiederum an dieser Bemerkung ›reizt‹, ist die darin implizierte These, Venedig sei nun allgemein imaginativ verfügbar³ und ein Beispiel für das, was Novalis im nämlichen Brief den Übergang vom »Unendlichen zum Endlichen«

¹ Zit. n. Pascal Morché (Hrsg.): Venedig im Gedicht. Frankfurt a. M. 1986, S. 134.

² Vgl. Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. I: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Hrsg. von Richard Samuel. Darmstadt 1999, S. 690.

nennt, womit er die spezifische Form seiner eigenen Entwicklung bezeichnet.⁴ Es ist eine Entwicklung zum Tode, die er zu diesem Zeitpunkt bereits als Sehnsucht hymnisch gepriesen hatte. Die Serenissima, die auch für jene, die sie selbst nie gesehen haben, für das scheinbar Unendliche steht, befindet sich durch ihre allgemeine kulturelle Verfügbarkeit offenbar gleichfalls am Übergang zum Endlichen. Venedig als Kapitale des Übergangs – von einer existential-ästhetischen Erfahrung zur anderen – wird noch bei Hugo von Hofmannsthal, der sich in seinem *Andreas*-Fragment auffallend häufig auf Novalis bezieht, eine Hauptrolle spielen. Doch bevor wir uns ihm zuwenden, sei von einem anderen Ergebnis der Venedig-Verfügbarkeit die Rede. Hätte Novalis die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebt, wäre die Entsprechung zu seiner auf Berlin gemünzten Behauptung wohl eher Wien gewesen. Denn zu den Vergnügungsparks im Wien der Jahrhundertwende gehörte im zu einem Englischen Park umgestalteten Burggarten an der Ringstraße die Dauer-ausstellung *Venedig in Wien*.⁵ Dies war insofern ein nostalgisches, politisch vergleichsweise entspanntes Projekt, als Venedig seit dem Wiener Frieden vom 03. Oktober 1866 zum fünf Jahre zuvor neu gegründeten Königreich Italien gehörte. Noch 1860 hatte Rudolf von Alt ein Gemälde geschaffen, das österreichisches Militär, freilich auffallend diskret, auf dem Markusplatz zeigte. Vergessen war die blutige Niederschlagung der *Repubblica di San Marco* im August 1849 durch die Österreicher, denen damals die Cholera zu Hilfe kam; denn diese schwächte die venezianischen Freischärler, angeführt von Daniele Manin. Die nun einmarschierenden österreichischen Truppen nannten die italientreuen Venezianer daher »Choleratisten«, Verbündete der tödlichen Krankheit.⁶

Das war am Ende des 19. Jahrhunderts Vergangenheit. Der Lido lag nun eher zum Amusement am Wienerwald, scheinbar ganz ohne politische Hintergedanken. Die einschlägige Beschreibung dieser Venedigiade an der Donau lag 1895 in Buchform vor und befand sich unter anderem in den Beständen von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Karl

3 Zur Geschichte dieser ›Verfügbarkeit‹ Venedigs als einem Paradigma deutschsprachiger Kultur vgl. Klaus Bergdolt: *Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis zu Thomas Mann*. Darmstadt 2011.

4 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe* Friedrich von Hardenbergs (wie Anm. 2), S. 691.

5 Vgl. Norbert Rubey und Peter Schoenwald: *Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*. Wien 1996.

6 Vgl. Bergdolt: *Deutsche in Venedig* (wie Anm. 3), S. 165–177.

Kraus.⁷ In diesem Venedig suchte man »Erholung und angenehme Zerstreuung«. Man zelebrierte Lebenslust mit Operetten wie *Miss Dudelsack* und die *Göttliche Nacht*, mit *Parisiana* und *Narren aus Grinzing*. Für jede Geschmacksrichtung fand sich etwas, so ein zeitgenössischer Kommentar.⁸ Dem Tod hatte man hier kein Recht eingeräumt. Zugegeben, sich etwa Hugo von Hofmannsthal als Besucher in diesem Venedig-Zirkus vorzustellen, fällt schwer; er kann ihn aber schwerlich übersehen haben. Freilich hatte er stilgerecht und ästhetizistischem Klischee entsprechend in einer Villa bei Venedig, laut Regieanweisung zu seinem dramatischen Fragment *Der Tod des Tizian*, einer im Februar 1901 aufgeführten szenischen Totenfeier für Arnold Böcklin, den Patriarchen der Renaissance sterben lassen.⁹

CHOLERA IN MAILAND UND DIE TRAGWEITE EINER POETOLOGISCHEN BEMERKUNG

Zwei Literaten gerieten in jenem Sommer des Jahres 1911 beinahe in die tödliche Cholera-Falle, Franz Kafka und Max Brod, Venedig im Sinn, aber nur bis Mailand vordringend. In seinen Reiseaufzeichnungen aus jener Zeit notierte Brod: »Früh Nachricht über Cholera in Mailand – Verkehrsbureau – Corriere berichtet casi (der Name ›Cholera‹ wird nicht genannt) aus Pesaro, Bari, Genova [...]. Dann sagt Kafka, er habe alles durchüberlegt, man dürfe eine Route nicht so übers Knie zerbrechen – Mailand siegt«. ¹⁰ Dort aber gesteht sich Brod ein – und diese Szene könnte auch in Venedig spielen:

Ich habe große Angst vor der Cholera. – In einem Kiosk gekauft
»abasso il Cholera«. Vorbei am »Hospital der barmherzigen Schwes-

⁷ Führer durch die Ausstellung »Venedig in Wien«. Verlag der Direktion des Englischen Gartens. Wien 1895.

⁸ Zit. n. Peter Michael Braunwarth u. a. (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Materialien zur Ausstellung der Wiener Festwochen 1981. Wien 1981, S. 68.

⁹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. II: *Dramen und Opernlibretti*. Hrsg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Frank Zipfel. Düsseldorf und Zürich 2004, S. 45.

¹⁰ Max Brod, Franz Kafka: *Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*. Hrsg. von Malcolm Pasley unter Mitarbeit von Hannelore Rodlauer. Frankfurt a. M. 1987, S. 93.

tern«. Man denkt sich hier krank liegen. – Das Wasser des Canals wird auf seine Güte hin betrachtet. Es ist schwarzgrün, langsam unter der Brücke. – Obst und der Straßenverkauf von Limonaden erweckt Grauen.¹¹

Brod leidet, Kafka analysiert. Er spürt das »Verlangen nach Belohnung für diese Angst«¹² vor der Cholera, die sich bei Brod nach einem Mückenstich im Hotelzimmer ins beinahe Unerträgliche steigert. Die »Selbstbelohnung« besteht aus einem Besuch im Bordell und Plänen nach Paris zu reisen. Kafka notiert: »Der [Mailänder] Dom belästigt mit seinen vielen Spitzen«. Zudem entwickelt er folgenden poetologischen Gedanken, der scheinbar übergangs- und zusammenhangslos umschlägt:

Zuerst einen Gedanken niederschreiben, dann vorlesen, nicht vorlesend schreiben, da dann nur der im Innern vollzogene Anlauf gelingt, während das weiter noch zu Schreibende sich losmacht. – Gespräch über Scheintod und Herzstich an einem Kaffehaustischchen auf dem Domplatz. Mahler hat auch den Herzstich verlangt.¹³

Kafka fragt nach der Notwendigkeit performativen Schreibens, wobei sein Interesse der zeitlichen Abfolge des Schreib- und Rezitationsakts sowie dem noch zu Schreibenden gilt. Schriebe man beim Vorlesen, wäre also Gleichzeitigkeit zwischen beiden Vorgängen erreicht, dann käme es nur zu einer Artikulation des jeweils im Inneren Vorbereiteten. Das noch Kommende bliebe unberücksichtigt; denn das Vorlesen kann mit ihm nicht Schritt halten, nicht auf gleicher Augenhöhe bleiben. Es würde sich mithin verselbständigen.

Wie aber fügt sich dazu der Hinweis auf das Gespräch über den Scheintod, den Herzstich, und Gustav Mahlers Verfügung, ein solcher sei an ihm vorzunehmen? Mahlers Verfügung, die offenbar ein Jahr nach seinem Tod allgemein bekannt war, wollte seiner Angst vor dem Lebendig-Begrabenwerden abhelfen. Der Herzstich, eine kakanische Spezialität, wie das 1907 gegründete Bestattungsmuseum in Wien zeigt, steht für letzte Sicherheit und unbedingte Evidenz des Todes. Das »Gespräch« entspricht gleichsam dem »[V]orlesen« im vorigen Gedanken. Das Geschriebene ist »scheinlebendig« bis es durch das Vorlesen ganz ins Leben

11 Ebd., S. 97.

12 Ebd., S. 159.

13 Ebd., S. 158.

gerufen wird. Nur als ein im Vorlesen oral Präsentes ist das geschriebene Wort ganz Wort. Die Angst vor dem Verlust des noch zu Schreibenden lässt sich bannen durch die Abfolge von Schreiben und Vortragen ebenso wie die Angst vor dem Scheintod letzte Konsequenzen fordert. Bedeutsam ist der Verweis auf Mahler deswegen, weil es sich um einen Künstler handelt – und damit um jemanden, der sich auf letzte Konsequenzen im Werk versteht, diese aber als permanentes Gestaltungsproblem offenhält.

EIN MANN NAMENS ANDREAS VON FERSCHENGELDER

Mit Gestaltungsproblemen ringt in jener Zeit Hugo von Hofmannsthal, der seit 1907 in unterschiedlich langen und intensiven Arbeitsschüben mit seinem Venedig-Projekt beschäftigt war – und das bis in seine letzte Lebensphase. Das große Fragment erschien dann posthum 1932 mit einem Nachwort von Jakob Wassermann unter dem Titel *Andreas oder Die Vereinigten*, mit den beiden Hauptteilen »Die wunderbare Freundin« und »Venezianisches Reisetagebuch des Herrn von N. (1779)«. Es bedarf hier keiner neuerlichen Einlassungen über die äußerst komplexe Entstehungsgeschichte und die dadurch aufgeworfenen editionsphilologischen Probleme; diese dürfen, soweit dies möglich ist, als hinreichend aufgearbeitet gelten.¹⁴ Die Textgenese und Textgestalt des *Andreas* verfügt dagegen über einen geradezu symbolischen Wert in literarischen Diskursen über Venedig. Ihr labyrinthischer, mehrschichtiger, verwinkelter und in seiner Erzählsemiotik widersprüchlicher Charakter kann als Abbild Venedigs gelesen werden. Es ist das krasse Gegenstück zur sorgfältig komponierten Venedig-Novelle Thomas Manns, aber auch zu den *Aspern Papers* von Henry James. Beide Autoren, Thomas Mann besonders, hatten mit ihren Venedig-Erzählungen eine neue Klassizität wenn nicht angestrebt, so doch deren Möglichkeit ausgelotet. Thomas Mann verstand diese »neue Klassizität« um 1911 vor allem als eine Abkehr von Richard Wagners Kunstwelt, wobei die Pointe war, dass er

14 Einen knappen, aber ausgesprochen hilfreichen Forschungsüberblick mit eigener, wichtiger Akzentsetzung bietet Mathias Mayer in seiner Ausgabe des Fragments. In: Hugo von Hofmannsthal: *Andreas*. Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart 1992, S. 121–148. Diese Arbeit wird ergänzt durch: Achim Aurnhammer: Hofmannsthals »Andreas«. Das Fragment als Erzählform zwischen Tradition und Moderne. In: Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne 3 (1995), S. 275–296.

diese ausgerechnet in einer Novelle über Venedig erkundete, die ja vor allem auch als Schicksalsstadt dieses Komponisten galt.¹⁵ Eine weitere Dimension dieser angestrebten Klassizität besteht darin, dass Thomas Mann bei der Arbeit am *Tod in Venedig* Dichtungen von John Keats las, insbesondere faszinierte ihn – in der Übersetzung von Alexander von Bernus – *Auf eine griechische Urne*; er spricht dem Übersetzer gegenüber von einer »tiefen Wirkung« dieser Dichtung auf ihn.¹⁶

In Hofmannsthals Prosa-Komposition beginnt mit Andreas von Ferschengelders Ankunft in Venedig am frühen Morgen des 07. September 1778 das Verwirrspiel.¹⁷ Der Gondoliere, in der Erzählung »Barkenführer« genannt, setzt ihn auf einer Steintreppe wortlos ab, verschwindet und überlässt den Ankommenden seinem Schicksal. Man hat darauf verwiesen, dass Hofmannsthal damit seine Erzählung in jenem Jahr ansiedelt, in dem später die von Georg Büchner geschilderte Episode im Leben von Jakob Michael Reinhold Lenz spielt.¹⁸ Hinzu kommt, dass es sich auch um das Jahr von Voltaires Tod handelt, was auf einen symbolisch aufgefassten Einschnitt in der Kultur der Aufklärung hindeuten könnte. Denn Licht ins Dunkel Venedigs vermögen Ferschengelder und sein Erzähler ja gerade nicht zu werfen. Das Verwirrspiel ist zu groß und von Anbeginn der Erzählung auch zu reizvoll, um seine Entwirrung im Sinne des Aufklärens der »wahren Verhältnisse« auch nur entfernt wünschenswert erscheinen zu lassen. So »verwirrt« sich Ferschengelder schon unmittelbar nach seiner Ankunft auf den Steintreppen im »Italienischre-

15 Vgl. u. a. Bergdolt: Deutsche in Venedig (wie Anm. 3), S. 208–213. In Thomas Manns Bibliothek befindet sich die Erstausgabe des »Andreas« von 1932 mit einem Nachwort von Jakob Wassermann. Es weist keinerlei Lesespuren auf. Ich danke Rolf Bolt vom Zürcher Thomas-Mann-Archiv für diese Auskunft.

16 Thomas Mann: Brief an Alexander von Bernus (24. X. 1911). In: Ders.: Briefe I. 1889–1913. Ausgewählt und hrsg. von Thomas Sprecher, Hans R. Valet und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2002, S. 482.

17 Hugo von Hofmannsthal: Andreas. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. VII: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Hrsg. von Bernd Schoeller in Verbindung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979, S. 198–319.

18 Vgl. das Nachwort von Mathias Mayer in Mayer: Hugo von Hofmannsthal: Andreas (wie Anm. 14), S. 140. Dazu: Dietmar Goltschnigg: Büchners *Lenz*, Hofmannsthals *Andreas* und Trakls *Traum und Umnachtung*. Eine literaturpsychologische Wirkungsanalyse. In: Sprachkunst 5 (1974), S. 231–243.

den«;¹⁹ hinzu kommt die sogleich einsetzende Orientierungslosigkeit in der Stadt. Auch seine erste Erinnerung nach der Ankunft in Venedig gilt einer Verwirrungsszene aus der frühen Jugend: Er sieht ein Scheunentheater auf der Wieden vor sich, dem Urgrund des Wiener Volkstheaters, in dem eine gemalte Kulisse, ein »Zaubergarten«, für Illusion sorgte. Die Entsprechung zur Verwirrung in Venedig beinhaltet dann der folgende Satz: »Stärker als alles das Durcheinanderspielen aller Instrumente beim Stimmen, das ging ihm durchs Herz noch heute, wie er sich erinnerte«.²⁰ Diese Erinnerungsszene gewinnt für Ferschengelder deswegen besondere Bedeutung, weil das Haus, in dem er ein Zimmer bewohnt, in der Nähe eines Theaters liegt; eine Nähe, die ihm von Kindheit an wichtig gewesen ist.

Der Steintreppe kommt eine besondere Bedeutung zu, die zur Rezeption der englischen *décadence* durch Hugo von Hofmannsthal gehört, namentlich seiner Beschäftigung mit Oscar Wilde. In dessen Erzählung *The Picture of Dorian Gray* findet sich ein Zitat aus Théophile Gautiers Gedicht *Variations sur le Carnaval de Venise*, das lautet: »Devant une façade rose, / Sur le marbre d'un escalier« (Hervorhebung R. G.). Der Erzähler führt dazu über Dorian Gray aus:

The whole of Venice was in those two lines. He remembered the autumn that he had passed there, and a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies. There was romance in every place. But Venice, like Oxford, had kept the background for romance, and, to the true romantic, background was everything, or almost everything.²¹

Venedig, das sind nach Gautier – und Wilde – Abstufungen, sowohl was die Wahrnehmungsintensität als auch die Bausubstanz angeht. John Ruskin hatte diese Thematik in *The Stones of Venice* vorgegeben, indem er die materielle Substanz Venedigs, vor allem den Sandstein Istriens, in seiner besonderen Formbarkeit als »Hintergrund« des ästhetischen Gefühlszaubers ausmachte.

Die Verwirrung, das Labyrinthische, für das Venedig gleichsam das stadtgewordene Paradigma abgibt, spiegelt sich für Hofmannsthals Fer-

19 Hofmannsthal: Andreas (wie Anm. 17), S. 198.

20 Ebd., S. 204

21 Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. In: Ders.: *Complete Works*. Hrsg. von Vyvyan Holland. London und Glasgow 1984, S. 127.

schengelder auch in seiner bisher zurückgelegten Reise, die der Erzähler als Transitorium in mehreren Abschnitten oder »Stufen« schildert. Ihre einzelnen Abschnitte und entsprechenden Begebenheiten erinnert er in Venedig, lässt sie in dieser auf das Theatralische hin orientierten Stadtbuchstäblich Revue passieren. Engführungen und Entgrenzungen, was die erzählte Topographie angeht, aber auch der seelische Zustand, seine Bereitschaft zum Erlebnis oder sein Sich-dem-Erlebnis-Verweigern, grundieren dieses Verwirrspiel und beglaubigen es gleichzeitig im Akt des Erinnerns. Dabei fällt zunächst auf, wie geradezu obsessiv Ferschengelder Venedig mit Wien vergleicht, was auch dadurch ausgelöst wird, dass ihn der Maske tragende Aristokrat, der ihm auf der Steintreppe frühmorgens begegnet, als »Untertan der Kaiserin und Königin Maria Theresia«²² begrüßt und offenbar über Wiener Konnexionen verfügt. Vor allem aber die Begegnung mit der geheimnisvollen Romana, die ihm zum weiblichen Mystagogen werden wird, potenzierte bereits lange vor Ankunft in Venedig den Zustand seiner Verwirrung. Was ihm an der Schönen auffiel, war die durch sie verkörperte Einheit von Physis und Logos:

Das Schönste waren Romanas Lippen, die waren von leuchtendem durchsichtigem Purpurrot, und ihre eifrig arglosen Reden kamen dazwischen heraus wie eine Feuerluft, in der ihre Seele hervorschlug, zugleich aus den braunen Augen ein Aufleuchten bei jedem Wort.²³

In Venedig nun erinnert sich Ferschengelder an das, woran er sich auf der Reise erinnerte, etwa den aufgebahrten Verwandten, wobei der Erzähler kommentiert: »Und wie es Betrübten und Verfinsterten zu gehen pflegt, in der Erinnerung beneidete Andreas den Toten.«²⁴ Gesteigert sieht sich diese Empfindung in einem weiteren Erinnerungsmoment. Nachdem Andreas beobachtet hatte, wie ein Hofhund begraben wurde, »warf er sich auf das Grab und blieb lange liegen in dumpfen Gedanken« und wähnt, hier, auf diesem Hundegrab, könnte seine Reise bereits ihr Ende gefunden haben. Er sucht nach Beziehungsgeflechten zwischen ihm, dem Hund und jenem, der den Tod des Hundes verschuldet hatte, und hofft, dass sich aus diesen – nicht weiter qualifizierten – Beziehungen eine

²² Hofmannsthal: Andreas (wie Anm. 17), S. 199.

²³ Ebd., S. 218.

²⁴ Ebd., S. 231.

sinnvolle Welt konstituieren werde. Dann aber folgt das Erstaunen über sich selbst: »[Wo] komme ich her? – und ihm war, da läge ein anderer, in den müßte er hinein, habe aber das Wort verloren.«²⁵

Verwirrung, Möglichkeit und Unmöglichkeit der Rückkehr (Hofmannsthals Prosa *Die Briefe des Zurückgekehrten* fallen in das Jahr, in dem er mit der Arbeit am *Andreas* begonnen hatte, 1907!) sowie die drohende Gefahr der Selbstdissoziierung, illustriert durch das Stimmenhören des Protagonisten, dessen Verfehlen der treffenden Wörter und des Nicht-mehr-Wissens, wer er sei, flankiert von der großen Mühe, die Andreas aufwenden muss, um zu erkennen, ob er träume oder es mit »Wirklichkeit« zu tun habe – damit sind einige der Hauptmotive dieses Fragments benannt, das W. G. Sebald trefflich ein »[v]enezianisches Kryptogramm« genannt hat.²⁶

Doch das Verwirrende, Labyrinthische bezieht sich gleichfalls auf das Verhältnis Ferschengelders zum weiblichen Geschlecht, für das ihrerseits die Serenissima auch steht. Bis zu seiner labyrinthischen Reise, verrät der Erzähler, hatte Andreas »noch nie ein Weib ohne ihre Kleider gesehen, geschweige angerührt.«²⁷ Entsprechend idealisiert er seine erste Liebe, Romana, wobei er seinen ersten entscheidenden Eindruck von ihr auf einer gemeinsamen Kirchhofbegehung gewinnt, also in einer klassisch katholischen Eros-und-Thanatos-Konstellation. Sie, seine Geliebte und Mystagogin, zeigt ihm eine Reliquie (ein »Fingerglied der heiligen Radegundis in goldener Kapsel«)²⁸ und geht später »zwischen den Gräbern um wie zu Hause«; denn dort liegen ihre Geschwister, die in »unschuldigem Alter« gestorben sind. Diese von Romana vermittelten Todesverweise verwandeln sich in Andreas ins Erotische, entchristlicht und geradezu gesteigert in ihrem symbolischen Gehalt: »Sein Leib war ein Tempel, in dem Romanas Wesen wohnte, und die verrinnende Zeit umflutete ihn und spielte an den Stufen des Tempels.«²⁹

25 Ebd., S. 234.

26 W. G. Sebald: Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals *Andreas*. In: Ders.: Die Beschreibung des Unglücks. Salzburg 1985, S. 61–77. Sebald sah das Fragment als Ausdruck einer Angst vor Desintegration des Subjekts und gleichzeitig, aber auch fragwürdig, »eine pornographische Etüde auf dem höchsten Niveau der Kunst«.

27 Hofmannsthal: *Andreas* (wie Anm. 17), S. 209.

28 Ebd., S. 215.

29 Ebd., S. 236.

Es handelt sich bei dieser Symbolik um, paradox gesagt, erinnerte Vorverweise auf Venedig – auf die Stufen der »Steintreppe« bei seiner Ankunft dort sowie auf die im Liebesspiel mit Nina verrinnende und aufgehobene Zeit. In Venedig, auf dem Weg zu Nina, einer halb »hohen Frau«, halb Kurtisane, setzt sich die Verwirrung von Andreas' Gefühlen für das weibliche Geschlecht fort, intensiviert sich in Gestalt einer Unbekannten, vielleicht androgyner Natur, deren halb lust-, halb schmerzverzerrtes Gesicht er, durch eine von Wein überwachsene Pergola gehend, über sich sieht. Die zu diesem Gesicht gehörenden »dunklen Locken« hängen »zwischen den Trauben herab«, die dionysische Konnotation betonend. »Der Körper lag irgendwie über dem Lattendach«. ³⁰ Wie in einem gelebten, erotisch aufgeladenen Martyrium bluten vier Finger der »Rätselhaften«, wobei »ein Blutstropfen auf seine Stirn« fiel. Andreas scheint nun mit dem Martyrium gleichsam gesalbt. Diese Szene ist seine Initiation in die zweideutigen Zwischenwelten, aus denen für ihn Venedig zu bestehen beginnt. Er vermag schon Augenblicke nach dieser »unerhörten Begebenheit« nicht zu sagen, wen oder was er hier wirklich »gesehen« hat:

Andreas begriff nichts. Die Lokalität verwirrte sich ihm, er erzählte und sah, daß er nichts erzählen konnte, daß er das Entscheidende von dem, was er erlebt hatte, nicht zu erzählen verstand. ³¹ (256)

Die von Zorzi, einem mittelmäßigen Künstler, vermittelte Begegnung mit Nina trägt letztlich nur weiter zu Andreas' Verwirrung bei. Immer unbestimmbarer wird für ihn dabei die Zeit. Venedig erfährt er – wie in einem Traum – als Stadt der Zweideutigkeiten, was sich auch auf seine Begegnung mit Nina überträgt. Ein Bild dominiert diese Begegnung, genauer ein Gespräch über Ähnlichkeit, ausgelöst durch Zorzis offenbar unzulängliches Porträt von Nina. Gegenwärtig ist auch die imaginierte bildhafte Erscheinung Romana, jedoch »um sich gleich wieder in Luft aufzulösen«. ³² Die Beschreibung des idyllischen Dachgartens, den man von Ninas Fenster sieht und den zu besitzen sie begehrt, ergibt ein weiteres Bild. Diese »Bilder«, seien sie gestellt, imaginiert oder real, dienen Andreas dazu, sich dem Stadtgefüge Venedigs zu nähern und in es einzudringen. Was er jedoch vorfindet, ist Leere: Nach dem Besuch bei Nina ist der »Platz« hinter ihrem Haus »leer« ebenso wie die Barke,

³⁰ Ebd., S. 255.

³¹ Ebd., S. 256.

³² Ebd., S. 259.

die »regungslos unter der Brücke hing«,³³ leer wie die Brücke selbst, die Kirche, die Gassen – überall findet er sich in Gesellschaft mit »niemandem«.³⁴ Musik tröstet ihn nur einmal, dann nämlich, als ihn ein »leichter Nachtwind« berührt, wobei er glaubt, »der Ton einer Äolsharfe schlug durch ihn hindurch«.³⁵

Die weiteren Erzählstücke und Materialien, die zum *Andreas*-Konvolut gehören und die hier nur auf ihre Venedig-Bezüge hin untersucht werden sollen, betonen die Dissoziation der Hauptfigur noch entschiedener als der ausgearbeitete Teil »Die wunderbare Freundin«.

Ein Schlüsselsatz in den Fortsetzungsversuchen der *Andreas*-Erzählung lautet: »Andreas geht hauptsächlich (wenn er auf den Grund geht) darum nach Venedig, weil dort die Leute fast immer maskiert sind«.³⁶ Selbst ein »halbnackter Herr«, dem Andreas begegnet, trägt einen Hut mit Maske.³⁷ Hofmannsthals Notizen und Entwürfe lassen den Schluss zu, dass Venedig im *Andreas* geradezu metonymisch für Maskenhaftigkeit stehen sollte. Und was maskiert in diesem Kulturmodell Venedig? Die Wirklichkeit des Todes, aber auch die hier ständig stattfindende »Fusion der Antike und des Orients«, wie der Malteser befindet, selbst eine Figur des Übergangs und der zweideutigen Verbindungen. Denn von ihm heißt es: »Er bewegt sich in einer Zeit, die nicht völlig Gegenwart, und an einem Ort, der nicht völlig das Hier ist«.³⁸

Die Todesahnungen entstehen in Andreas in erster Linie durch den Umgang mit Sacramozo, dem Malteser. Doch haben sie sich in Andreas durch sein Leiden an Einsamkeit vorbereitet, was in einem Rückverweis auf die Szene am Hundegrab illustriert wird: »Einsamer hier unter Menschen als dort auf dem Grab des Hundes«.³⁹ Motivisch klischeekonform, aber erzählerisch subtil eingeführt, fährt der Malteser Andreas auf einer Gondel nach. Motivisch signifikant ist dies deswegen, weil sich mit dieser Begegnung eine mysteriöse Briefgeschichte verbindet. Andreas wird später dem Malteser einen Brief nachtragen, der in ihm Todesahnungen wecken wird, als er ihn am Rand eines der Kanäle liest, ohne die Gondel

33 Ebd., S. 262.

34 Ebd., S. 263.

35 Ebd., S. 260

36 Ebd., S. 265 f.

37 Ebd., S. 263.

38 Ebd., S. 298.

39 Ebd., S. 268.

zu besteigen, die er bestellt hatte.⁴⁰ Der Malteser durchlebt fortan Phasen »inneren Aufruhrs«, die jenen der »Verwirrung« entsprechen, die Andreas in Venedig befallen. Anders als Andreas »weht« den Malteser bei solcher Chaos-Erfahrung »der Tod an«.⁴¹ Was der Malteser in Venedig sah und hörte, inspiriert seine Gedanken über Tod und Liebe, die letztere als »Vorwegnahme des Endes im Anfang, daher Sieg über das Vergehen, über die Zeit, also über den Tod« versteht.⁴² Der Erzähler beglaubigt diese Auffassungen durch Verweise auf Novalis, wobei er zwei Thesen des Frühromantikers zitiert, die auf ein Paradoxon zulaufen, zum einen den Aphorismus »[d]er echte philosophische Akt ist Selbsttötung«⁴³ und zum anderen die Behauptung, die »mystischen Kräfte der Selbstschöpfung« wirkten vor allem in Frauen. Zumindest andeutungsweise aufgelöst findet sich dieser Widerspruch in den imaginierten »persischen Erzählungen«, die der Malteser, von Venedig aus zu einer (fiktiven) Orientreise aufgebrochen, zusammen mit dem Sultan entwickelt. Ihre Hauptfigur ist eine »jüdische Sklavin«, Leah, deren »Krankheit« in einer »Schwermut« liegt, »die sie durch Scharfsinn vermehrt. Zu starkes Gefühl des Ich«, heißt es in der Charakterskizze über sie, »fast bis zum Schwindel. [...] Sie geht als Favoritin auf gespanntem Seil über den Abgrund«. Ihre Liebe zum Sultan sei »in den inneren Abgrund hineingestürzt«.⁴⁴ Sie sehne sich, so der Erzähler, nach dem »Geheimnis des Ichs«, den Novalisschen »Kräften der Selbstschöpfung« also; von ihr stammt jedoch auch der bemerkenswerteste, wiederum auf des Erzählers Venedig rückbeziehbare Gedanke dieser Skizzen zum *Andreas*: »Wenn die Worte der Tafeln zerbrochen sind, leben die Buchstaben weiter«.⁴⁵ Ganz ähnlich nämlich verhält es sich mit dem »venezianischen Erlebnis des Herrn von N«.: Es spaltet sich vielfältig auf, zerbricht, aber die einzelnen Sinnstücke wirken – oft aphoristisch – weiter.

Hofmannsthals Venedig-Gedicht (»[s]iehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht«) reduziert die Komplexität seiner Venedig-Prosastücke aus dem *Andreas*-Konvolut auf Gegensätze: Venedig als Abgrund (»[z]u ihren Füßen schwarzer Schatten Blau«), schlafende Schönheit gegen das Hässliche, Wonne gegen Pein, »Abendglut« gegen das Ekelhafte, um

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 302.

⁴¹ Ebd., S. 303.

⁴² Ebd., S. 305.

⁴³ Ebd., S. 284.

⁴⁴ Ebd., S. 315.

⁴⁵ Ebd., S. 318.

schließlich zu einem Kontrast zu finden, der in einem Überraschungsreim am Ende des Gedichts kulminiert: »Titanen hämmern [...] Austern dämmern«.⁴⁶

AUSKLANG MIT TRAKL

In der österreichischen Lyrik, sofern wir von Rilke absehen, ließen sich Hofmannsthals Auseinandersetzung mit venezianischen Motiven Gedichte von Stefan Zweig, Joseph Gregor, Thomas Bernhard und Friederike Mayröcker an die Seite stellen. Dabei figuriert Giorgione prominent in den Gedichten Thomas Bernhards und Joseph Gregors, wobei Bernhard auf den Stufen, die mit jenen in Hofmannsthals *Andreas* eine transitorische Rolle spielen, Münzen zählt und sich der »angefressenen Wolkenfetzen« in Giorgiones *La Tempesta* erinnert.⁴⁷ Gregor dagegen steigert den Künstler in eine irrealen Person; sie ist kein Mensch mehr, sondern Verkörperung des »Übergleitens« in die Idee des Natur- und Kunstschönen. Gregors Giorgione *ist* Farbe und »Licht, das rot im Morgen prahlt«, *ist* Venedig und das Meer.⁴⁸ Für Mayröcker absorbiert die Biennale die Lagunenstadt mit Max Ernst Plakaten und dem, was sie in einer trefflichen Wendung die »Katzen-Brücken« Venedigs nennt.⁴⁹ Rilke in seinem Venedig-Gedicht *Die Kurtisane* vergleicht diese Brücken mit Augenbrauen. In diesem Gedicht findet sich das beziehungsreiche Verspaar: »Und Knaben, Hoffnungen aus altem Hause, / gehen wie an Gift an meinem Mund zugrund«.

Die »Knaben«, die im Schoß der Rilke'schen Kurtisane, nach einem ikonographischen Topos Venedig als Verführerin meinent, verderben, sie mögen mit Aschenbachs Tadzio entfernt verwandt sein und dieser wiederum mit dem »Kind« in der Schlussstrophe von Georg Trakls Gedicht *In Venedig*, das im Jahre 1913 verfasst, den kakanischen Vorkriegsreigen am Lido beschließt. Dessen lyrisches Ich wirkt stimmungsverwand mit seinem Ahnenbruder Andreas von Ferschengelder. Was es »[i]n Venedig« wahrnimmt, deutet darauf hin, dass es in der Lagunenstadt die Kapitale eines immerwährenden *Fin de Siècle* sieht. Hier in diesem stadtgewordenen bildschönen Verfall, im Zentrum der entmachteten politischen

⁴⁶ Zit. n. Morché (Hrsg.): Venedig im Gedicht (wie Anm. 1), S. 103.

⁴⁷ Ebd., S. 70.

⁴⁸ Ebd., S. 71.

⁴⁹ Ebd., S. 24.

Macht, die durch die Macht der Kunst ersetzt worden ist, findet das melancholisch-moderne Ich, zugleich ästhetisch erregt und stillgestellt, zu sich selbst.

In Venedig

Stille in nächtigem Zimmer.
 Silbern flackert der Leuchter
 Vor dem singenden Odem
 Des Einsamen;
 Zaubrisches Rosengewölk.

Schwärzlicher Fliegenschwarm
 Verdunkelt den steinernen Raum
 Und es starrt von der Qual
 Des goldenen Tags das Haupt
 Des Heimatlosen.

Reglos nachtet das Meer.
 Stern und schwärzliche Fahrt
 Entschwand am Kanal.
 Kind, dein kränkliches Lächeln
 Folgte mir leise im Schlaf.⁵⁰

Eine »unerklärliche Angst« überkam Trakl bereits vor Antritt der Reise.⁵¹ Venedig erlebte er dann im August 1913, also in der Hochsaison, mit engen Freunden, mitten im sommerlichen Tourismus- und Badebetrieb. Das Gedicht destilliert daraus jedoch Einsamkeit pur. Hauptperson dieses Gedichts – es mit der Bezeichnung ›magischer Lyrismus‹ zu kennzeichnen, wäre nicht verfehlt – ist der Heimatlose, der Einsame, aus dem in der dritten Strophe ein diskretes Ich wird. Dessen Atem singt, bringt gelinde Bewegung ins Bild der nächtlichen Stille. Venedig, dessen Schönheit offenbar peinigt, ist auf einen »steinernen Raum« reduziert. Die dritte Strophe scheint den Raum zu weiten, aber nur auf das Entschwinden hin. Der Kanal absorbiert alles. Doch dann erfolgt eine merkliche Wendung. Der Einsame, Heimatlose tritt als ein dativisches Objekt in Erscheinung, zudem ein Kind – oder die Erinnerung an ein solches, ein

⁵⁰ Ebd., S. 127 f.

⁵¹ Zit. n. Hans Weichselbaum: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg 1994, S. 144.

Verwandter Tadzios vielleicht (Trakls Lektüre von Thomas Manns *Tod in Venedig* ist zwar nicht belegt, aber auch keinesfalls auszuschließen), dessen Kränklichkeit der Schlaf des Ichs ebenso aufnimmt wie zuvor der Kanal »Stern und schwärzliche Fahrt«; man kann diese Wendung durchaus als ernste Parodie auf Goethes *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt* lesen.

Vergegenwärtigt man sich dazu das Foto, das Trakl im schwarzen Badeanzug am Lido zeigt, ein dem Meer abgewandter Mystagoge in eigener Sache, die Rechte locker auf dem Rücken, mit der Linken scheinbar dozierend, aber mit fest geschlossenem Mund, halb skeptisch, halb mürrisch dreinblickend, eine kräftige, wenn auch nicht athletische Gestalt, behäbig wirkend und doch nicht ohne gespannte Aufmerksamkeit, dann mag man dieses Bild als Illustration des einsamen Dichters am Strand sehen, eine Momentaufnahme, gewiss, aber einen Dauerzustand dieses Einzelnen beleuchtend. Diese Aufnahme zeigt keinen in Venedig Verirrten oder an der Serenissima-Kurtisane irre Gewordenen; auch nicht als einer der hierher »gefallen« sei, wie er selbst sagte, sondern geerdet, gesammelt, konzentriert.

Anders als Hofmannsthals Andreas erfährt Trakls Einsamer im Gedicht *Venedig* nicht als Labyrinth, nur als den einen steinernen Raum in akuter Verdunkelungsgefahr durch ein Naturphänomen, den Fliegen-schwarm, der auf Fäulnis und Verfall nur noch indirekt anspielt. Dieser Heimatlose schläft in Venedig mit dem erinnerten Bild kränklichen Lächelns; Ansteckungsgefahr war im übertragenen Sinn im Verzuge. Das Flackern, zage Singen, Verdunkeln und Entschwinden trägt zum Eindruck des Zwiehaften bei, das nur in einer Hinsicht eindeutig bleibt: Venedig kann als Verfallskultur, die ihre Heiterkeit, nicht aber ihre Sinnlichkeit eingebüßt hat, nur noch Ort des Aufbruchs zum Ende sein, ein labyrinthisches Monument der Morbidität, wo man mitten in den Touristenströmen rettungslos vereinsamen kann.

Was Thomas Mann in einem Brief an Jakob Wassermann über seine Novelle *Der Tod in Venedig* schrieb, trifft in dieser Form auf Hofmannsthals *Andreas*-Projekt ebenso zu wie für Trakls *Venedig*-Gedicht. Es bietet sich an, mit diesem Zitat kommentarlos zu schließen: »Ja, diese Sache ist wohl etwas Äußerstes [...]. Was Kunstzersetzung, Kunstauflösung daran ist, ist, glaube ich, Zeitgeist, Zeitwille, Zeitlaster. (Zuletzt ist man noch stolz, ein Teil des Verhängnisses zu sein.)«.⁵²

52 Thomas Mann: Brief an Jakob Wassermann (25. XI. 1912). In: Ders.: Briefe I. 1889–1913 (wie Anm. 16), S. 499.

SABINE MEINE

ZWISCHEN KUNST UND KOMMERZ

Die Barkarole – wankender Nachklang einer venezianischen Tradition

Totgesagte leben bekanntlich länger. Das gilt auch für die Barkarole, deren Erfolgsgeschichte begann, als das ältere venezianische Gondellied vermeintlich am Aussterben war. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, inwiefern die Barkarole dem Venedig-Topos der Dekadenz zuzurechnen ist. Die folgenden Überlegungen zu der urvenezianischen, hybriden musikalischen Gattung des Gondelliedes mögen dabei auch einen Einblick in die für diese Stadt bis heute ebenso produktiven wie destruktiven Verflechtungen von Kunst und Kommerz, Internationalität und Regionalismus, Traditionalismus und Innovation, Verehrungskult und Tourismus geben, in denen die Vorstellung von Dekadenz und Tod ›auf schwankendem Grund‹ aufgeht. Die *barcarola* ist in dem hier zentralen Zeitraum der Jahrzehnte um 1900 ebenso in der Imagination zahlreicher Venedig-Reisender zu Hause wie im real gelebten Venedig der Spätromantik und frühen Moderne, das von eben diesen Imaginationen tief geprägt ist.¹ Mit ihrer prototypischen Schaukelmelodik im Dreiermetrum imitiert sie seit dem 19. Jahrhundert die schwankende Bewegung der Gondel und ist daher wie keine andere Musik zur Chiffre der Lagunenstadt geworden.

Nach Überlegungen zur Genese der Barkarole werden zwei Formen ihrer Dekadenz in den Jahrzehnten um 1900 Thema sein, in einer bewusst

1 Für den Transfer des in der Literaturwissenschaft entwickelten Ansatzes der Imagologie in die Musikwissenschaft vgl. Sabine Meine: Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten im 19. und 20. Jahrhundert. Eine Einführung. In: »Dahin!« Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten. Hrsg. von Sabine Meine und Rebecca Grotjahn. Hildesheim 2011, S. 15–20.

überspitzten Gegenüberstellung von ›Kunst‹ einerseits und ›Kommerz‹ andererseits. Die dem Wagner'schen Sprachpathos nachempfundene Titelformulierung des ›wankenden Nachklanges‹ darf daran erinnern, dass der Wahlvenezianer Richard Wagner, mit dessen Œuvre Thomas Mann bekanntermaßen gut vertraut war, mit Macht an einer spezifisch dekadenten Fortschreibung der Barkarolentradition mitgewirkt hat, was im Kontext von Franz Liszts Klavierstück *Lugubre Gondola* aufgegriffen werden wird.

GENESE

Als Johann Wolfgang von Goethe 1786 im Zuge seiner Italienreise nach Venedig kam, ging es ihm in gewisser Hinsicht schon ähnlich wie uns heute: Es waren andere bereits vor ihm dort, wodurch er konkrete Erwartungen in seinem mentalen Gepäck hatte, vor deren Hintergrund er seine Eindrücke abarbeitete. Hinsichtlich des Gondelgesanges gingen seine Erwartungen auf Jean-Jacques Rousseau zurück, der den Begriff der »Barcarolle« durch einen Artikel im *Dictionnaire de la musique* von 1767 bestimmt und bis hin zu Notenbeigaben semantisch gefüllt hatte. Goethe berief sich auf Rousseau, als er in seinem Artikel *Volksgesang* von 1789 festhielt, dass der Gondelgesang nicht mehr oft zu hören sei: »Allein dieses Talent scheint gegenwärtig seltner geworden zu seyn [...]. Wir kennen die Melodie ohngefähr durch Rousseau, dessen Liedern sie beygedruckt ist.«²

Und in der *Italienischen Reise*, die Goethe erst 1813 auf der Grundlage der Tagebücher und seines früheren Artikels verfasste, heißt es bereits, dass der Gesang daher bestellt werden muss – für uns ein markanter Hinweis darauf, wie die Vorstellung der im Aussterben begriffenen Tradition eines Gondelgesanges und der Versuch ihrer Wiederbelebung schon im späten 18. Jahrhundert zum Movens eines lukrativen Gondeliedtourismus wurde: »[Das Singen, S. M.] muß wirklich bestellt werden,

2 Johann Wolfgang von Goethe: *Volksgesang*. Venedig. Fortgesetzte Auszüge aus dem Taschenbuch des Herrn ***. In: Wielands Teutscher Merkur, März 1789, S. 229–233, hier S. 229, zit. n.: C. M. Wieland (Hrsg.): *Der Teutsche Merkur*. In: Retrospektive Digitalisierung wissenschaftlicher Rezeptionsorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum (<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/teutmerk/index.htm>, letzter Aufruf: 16.04.2013).

es kommt nicht gewöhnlich vor, es gehört vielmehr zu den halb verklungenen Sagen der Vorzeit«. ³

Erwartet hatte Goethe das legendäre Singen von Tasso-Stanzen von Gondel zu Gondel, von dem Rousseau in seinem Artikel geschrieben hatte: Einige, die die Nacht auf ihren Booten verbringen, würden Torquato Tassos langes Poem *Gerusalemme liberata* auswendig im Wechselgesang von Boot zu Boot rezitieren. Dieser Gesang sei, so Rousseau, der schönste seit Homers Epos. ⁴ Rousseau hatte bekanntermaßen länger als andere europäische Bildungsreisende Gelegenheit gehabt, Venedig kennenzulernen, er war 1743/44 als Sekretär des französischen Botschafters in der Stadt gewesen.

Rousseau bezeichnete die *barcarolles* generell als ›Liedarten in venezianischer Sprache, die die Gondolieri in Venedig singen‹ ⁵ und ordnete den Gondelgesang in modellhafter Form dem Volksgesang zu, wie er auch im deutschsprachigen Bereich damals erfunden und stilisiert wurde.

Die Gondelliedüberlieferung wiederholt dabei – wie Bernard Dieterle zeigen konnte – ⁶ jene produktive Dialektik, die auch in Deutschland die Bemühungen um eine Darstellung der idealen Volkskultur charakterisiert. Wie etwa die Beispiele Johann Gottfried Herders und Ludwig Uhlands zeigen, erweckten gerade jene Lieder besonderes Interesse, die zwar wie aus dem Volke entstanden und damit ›urtümlich‹ wirkten, bei denen es sich jedoch um Neukompositionen handelte, deren Gegenwartsbezug allerdings durch den Anstrich des Alten und das Festhalten an aussterbenden Traditionen verdeckt wurde. ⁷

³ Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. Auch ich in Arkadien! In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 11: Autobiographische Schriften III. Hrsg. von Erich Trunz. München 1998, S. 9–349, hier S. 84 (Eintragung vom 06.10.1786).

⁴ »Qu' Homère seul eut avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre Poème Épique n'en a eu depuis pareil«. Jean-Jacques Rousseau: Barcarolles. In: Ders.: Dictionnaire de Musique. Paris 1768, S. 39.

⁵ Ebd.: »Sorte de Chansons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise«.

⁶ Bernard Dieterle: Die Versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos. Frankfurt a. M. u. a. 1995, hier besonders S. 22–78.

⁷ Nils Grosch: Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des ›Volkslieds‹. In: Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute. Hrsg. von Sabine Meine und Nina Noeske. Münster u. a. 2011, S. 59–76, hier S. 63: »Tatsächlich steht also nicht die Suche nach alt-überlieferten Volksliedern am Ende von deren Überlieferung,

Rousseau hatte 1753 als musikalische Legitimation seiner Beobachtungen eine Melodie mit der Bezeichnung »Tasso alla Veneziana« als Beigabe seiner Schriften abgedruckt, die den Anschein einer Umschrift mündlichen Liedgutes erwecken musste. Seitens der Musikforschung ist die Melodie unterdessen jedoch als Abschrift aus dritter Hand nachgewiesen worden.

Demnach ist Rousseaus ›Tasso-Gesang‹ identisch mit der Fassung aus einem englischen Reisebericht Joseph Barrettis von 1768, der darin einem Geiger namens Signor Giardini für die Erstellung der Transkription dankt (vgl. Abb. 1). Stilistisch ist diese Melodie wiederum einer Geigen-sonate des Paduaner Komponisten Giuseppe Tartini aus den 1750er Jahren mit dem Titel *Aria del Tasso* (Adagio quasi recitativo) ähnlich (vgl. Abb. 2), wie die Gegenüberstellung zeigt:⁸

quasi kurz vor deren Absterben im kollektiven Gedächtnis, sondern umgekehrt steht diese Denkfigur am Anfang der Konstruktion des Volksliedgedankens, gehört diesem gewissermaßen vom ersten Tage her an«.

8 Dies konnte bereits Paul Nettel mit seiner Studie 1957 zeigen, auf die wiederum Eigeldinger 1992 verweist. Vgl. Paul Nettel: Bemerkungen zu den Tasso-Melodien des 18. Jahrhunderts. In: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 265–271, hier S. 267; vgl. auch Jean-Jacques Eigeldinger: Rousseau, Goethe et les barcarolles vénétiennes. *Tradition musicale et »topos« littéraire*. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 40 (1993), S. 213–263, hier S. 228–230. Eine weitere Version, die denen Giardinis und Tartinis verwandt ist, ist in der späteren Sammlung von Theodoro Zacco *ariette polare* innerhalb von Antonio Bertis Band *Le voci del popolo*, Padua 1842, abgedruckt worden. Es ist auf die bedauerlichen Kommunikationslücken zwischen Wissenschaftlern verschiedener disziplinärer Provenienz, in diesem Fall ethnologisch und historisch arbeitender Kollegen, zurückzuführen, dass der Mythos der Überlieferung alten venezianischen Gesanges bis in die jüngere Forschung nicht als solcher, und, wie Nettel, Eigeldinger und Dieterle zeigen können, großenteils konstruierter dargestellt wird. So heißt es bezüglich des ›Tasso-Gesanges‹ etwa in der jüngeren Liszt-Forschung, dass es die von Zacco 1842 publizierte Melodie war, die Liszt in Venedig hörte, um sie zur Grundlage seiner ›Tasso-Melodien‹ zu machen: »Eine solche Melodie war es auch, die Liszt im Frühjahr 1838 hörte und festhielt«. Vgl. Dieter Torkewitz: Liszts Tasso. In: Torquato Tasso in Deutschland: seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Internationaler Kongreß vom 5. bis 9. April 1994 in Freiburg im Breisgau. Hrsg. von Achim Aurnhammer. Berlin u. a. 1995, S. 321–348, hier S. 323 f.

**Jean Jacques Rousseaus Publikation von "Canzoni da Batelo"
mit Beigabe "Tasso alla Veneziana", 1753**



**Giuseppe Tartini: Aria del Tasso,
Adagio quasi recitativo, 1750er Jahre**



- 1 Jean Jacques Rousseaus Publikation von *Canzoni da Batelo* mit Beigabe »Tasso alla Veneziana«, 1753.
- 2 Giuseppe Tartini: *Aria del Tasso*, Adagio quasi recitativo.

Rousseaus ›Tasso-Melodie‹ ist daher keine Umschrift alten mündlich überlieferten Liedgutes, sondern die Nachempfindung einer zeitgenössischen Komposition, für die ein taktungebundener, rezitativischer Charakter der Melodie kennzeichnend ist.

Im Hinblick auf die Dekadenzthematik ist interessant zu verfolgen, wie produktiv sich der bereits totgesagte Gondelgesang weiterentwickeln konnte, weil er sich hervorragend in die Inszenierung des melancholisch nächtlichen Singens auf der Gondel fügte. Die Szenerie dafür ist bereits bei Goethe etabliert, sodass sie in der hier entscheidenden Zeit von Liszt, Wagner und Thomas Mann nur noch fortgeschrieben werden musste.

Die Basis dafür liefert erneut Goethe, der zwei entscheidende Aspekte vorgibt: die stille, gespenstische Kulisse des nächtlichen Venedigs und die Poesie des fernen, urmenschlichen Klanges. So wird in seinem Artikel Volksgesang vom März 1789 Venedigs Kulisse zur Voraussetzung des ›wunderbaren Gesanges‹:

Die stillen Canäle, die hohen Gebäude, der Glanz des Mondes, die tiefen Schatten, das Geistermäßige der wenigen hin wiederwandelnden, schwarzen Gondeln, vermehrte das Eigenthümliche dieser Scene und es war leicht unter allen diesen Umständen, den Charakter dieses wunderbaren Gesangs zu erkennen.⁹

Im selben Artikel exponiert Goethe die Poesie des fernen, urmenschlichen Klanges des Gondelgesanges: Zwar ließ er einerseits keinen Zweifel daran, dass der Gesang der Gondolieri »rauh und schreyend« gewesen sei, sodass er sich »in dem Gondelkästgen, anstatt von dieser Scene einigen Genuß zu haben, in einer sehr beschwerlichen Situation« befunden habe.⁹ Andererseits aber hält er den tief bewegenden Eindruck fest, den der Gesang auf ihn machte, wohl gemerkt aber erst aus der Ferne:

Die stark deklamirten und gleichsam ausgeschrienen Laute trafen von fern das Ohr und erregten die Aufmerksamkeit; die bald darauf folgenden Passagen, welche ihrer Natur nach leiser gesungen werden mußten, schienen wie nachklingende Klagetöne auf einen Schrey der Empfindung oder des Schmerzens.¹¹

Goethes Klangwahrnehmung spitzt sich in der *Italienischen Reise* zu, wo er sich *in extenso* über die Wirkung des Gesanges als menschliches Phänomen schlechthin äußert. Die ideale Szenerie dafür imaginiert er am Lido di Venezia und hält fest: »Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer; es ist darin etwas unglaublich, bis zu Tränen Rührendes.«¹²

KUNST

Franz Liszts Werke mit offenkundigem Venedig-Bezug sind als emphatische Fortschreibung des mythischen Gondelgesanges vor dem dargelegten imagologischen¹³ Hintergrund zu verstehen. Am Klavierstück mit dem Titel *La Lugubre Gondola*, in der ersten Fassung wahrscheinlich von 1884, lässt sich zeigen, wie der Gondelgesang mit einem explizit musikalischen Kunstanspruch in die Moderne überführt wird – in eine Moderne, die durch einen spezifischen Venedig-Bezug besonders dekadent, von Untergang und Tod bedroht, wirkt.¹⁴

⁹ Ebd., S. 230.

¹⁰ Goethe: Volksgesang (wie Anm. 2), S. 231.

¹¹ Ebd., S. 761.

¹² Goethe: Italienische Reise (wie Anm. 3), S. 85.

¹³ Vgl. Anm. 1.

¹⁴ Auf Deutsch ist das Klavierstück als *Die Trauergondel* bekannt, wodurch allerdings der dem Adjektiv ›lugubre‹ eigene düstere, unheimliche

Liszt hat einige stereotype Elemente der Gattung Barkarole aufgenommen, wie sie seit den 1830er Jahren als Klavierstück oder Romanze in den europäischen Salons zur Modegattung geworden war: den wiegenden 6/8-Takt im Andante, die auf- und absteigende Bewegung im Bass und in der Kantilene der rechten Hand – Elemente, durch die gemeinhin Klangbilder eines singenden Ichs in einer auf leichten Wogen schaukelnden Gondel assoziiert werden.

Doch gelingt es Liszt, in aller Schlichtheit des Satzes die Stereotypen so zu variieren, dass eben nicht das Klangbild einer harmlos schaukelnden Liebesgondel assoziiert wird, wie es Barkarolen des 19. Jahrhunderts massenhaft hervorgebracht haben, sondern abgründige, bedrohliche Assoziationen entstehen. Dies zeigt sich bereits anhand der ersten Takte (vgl. Abb. 3):

La lugubre Gondola I

3 Franz Liszt: La lugubre gondola I (die Trauergondel), 1. Fassung (1884²), Searle 200/1, Beginn.

Der Satz, dem mit vier B-Vorzeichen As-Dur (bzw. f-Moll) als Grundtonart zuzuordnen ist, beginnt mit einer zweitaktig gefassten auf- und

Eindruck des Titels nicht ähnlich treffend zum Ausdruck kommt. Bezüglich der komplexen Genese von Liszts Tasso-Kompositionen, die gleichfalls den mythischen Gondelgesang fortschreiben; vgl. Torkewitz: Liszts Tasso (wie Anm. 8).

absteigenden Bass-Bewegung auf der dissonanten, verminderten Quinte des großen *E*, das ostinatohaft neun Mal auf dem pedaliserten Takt-schwerpunkt wiederholt wird. Dieser Tiefton steht in dissonanter Spannung zum oberen kleinen *as*, das zwar jeweils dreimal angespielt wird, aber nicht als tonaler Grund empfunden wird. Dazu trägt auch der Rhythmus des Basses bei, der jeweils im ersten Takt synkopisch gebremst wird und dadurch ein Taktgefühl verhindert. Das schnell entstehende Gefühl rhythmischer und tonaler Unsicherheit wird weiter ausgereizt: Die Kantilene der rechten Hand setzt auf der zweiten Takthälfte verspätet ein (exponiert anfangs die kleine Sexte *c-as* von *As-Dur*) und geht schnell über die skalaeigenen Grenzen hinaus, spannt sich nach oben zum *a'*, der übermäßigen, dissonanten Oktav bzw. Prim, fällt von dort in Sekundschritten ab, mäandert sich nach *es'* und *c'*, und spannt sich nach unten hin bis zum *h*, zur übermäßigen, dissonanten Sekunde in *As-Dur*. Es entsteht der Eindruck einer irritierenden, orientierungslosen Bewegung, die den Hörer durch den auf- und abwiegenden, verlangsamten und statischen Charakter gleichsam gefangen bannt, wie man es aus der Beobachtung eines nur scheinbar monotonen Spieles von Wasserwellen kennt.

Man assoziiert die Bewegung einer sich schwer und langsam bewegenden Gondel oder auch die eines an- und abschwellenden melancholischen Gesanges auf schwankendem Grund. Die Änderung im neunzehnten Takt (im Bass nach *f*) schafft nur neue Irritation, denn dort geht es trugschlüssig (über eine dominantische Wendung über die Septe *f*) nach *f-Moll* und weiter über Terzverhältnisse sozusagen in die Irre.

Im weiteren Verlauf des Satzes ergibt sich eine dreiteilige Bogenform durch zwei weitere Sequenzen des ersten Teiles, die nach unten abfallen: einmal nach *D*, dann in einem letzten Teil nach *C*, wobei sich Terzschichtungen so häufen, dass eine tonale Zuordnung nun misslingt.

Im Schlussteil entsteht durch Bass-Tremoli und die Reduzierung der Kantilenen-Elemente auf kürzere, aber oktavverstärkte Phrasen ein großes Crescendo und anschließendes Diminuendo bis ins dreifache Piano, sodass das Klangbild einer finalen Woge entsteht, die sich ohne jede abschließende Geste weiter entfernt und verklingt. Mit dem letzten, jetzt tonal völlig ungerichteten Tremolo *e-as* schließt sich tonal ein Bogen zum Anfang (vgl. Abb. 4).

Liszts Klavierstück muss in Relation zu Richard Wagner interpretiert werden. Zunächst aufgrund der biographischen Nähe der beiden Komponisten; zusätzlich aber vor allem wegen der poetischen Bedeutung, die Wagner dem Gondelgesang beigemessen hat: Liszt war zu-

letzt in Venedig als Gast der Familie Wagner vom 19. November 1882 bis 13. Januar 1883 im Palazzo Vendramin Calergi, wo Richard Wagner einen Monat später, am 13. Februar 1883, verstarb. Anschließend wurde er in einem Gondeltrauerzug nach Bayreuth überführt, wo nur drei Jahre später wiederum Liszt verstarb.¹⁵

Aus Cosima Wagners Tagebuch ist bekannt, dass Liszt und Wagner noch den Heiligen Abend 1882, Cosima Geburtstag, bei einem Konzert in den »Sale Apollinee« des Teatro La Fenice gemeinsam begingen, wo Wagner als Geburtstagsüberraschung seine Jugendsinfonie in C-Dur dirigierte und Liszt Klavier spielte. Sie hatten sich dafür, wie es die Wagners zu tun pflegten, in Gondeln über den Canale Grande fahren lassen, den Wagner in seiner nächtlichen Stille zu einem herausgehobenen Ort, ja zu einer Inspirationsquelle für sein Komponieren stilisiert hatte. So schrieb er schon bei seinem ersten Venedig-Aufenthalt 1858: »Dann geht es den ernstesten melancholischen Kanal herab; links und rechts herrliche Paläste: Alles lautlos: nur das sanfte Gleiten der Gondel, das Plätschern des Ruderschlages. Breite Mondschatten. [...] Alles ist

15 Kurz nach der venezianischen Erstaufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* im April 1883 im Teatro La Fenice veranstaltete man in Venedig ein Gedenkkonzert für Wagner, der sechs Mal die Stadt, vor allem um ihrer poetischen Stille wegen, am Canale Grande aufgesucht hatte und gerne noch länger geblieben wäre. Es ist beeindruckend, die enge Beziehung der Stadt Venedig zu Wagner anhand der venezianischen Tagespresse nachzuvollziehen: Nicht nur kündigte man die Aufführung des *Rings* als das zentrale Ereignis der Stadt an, man gab nach dem Tod Wagners in engen Abständen Auskunft über die persönliche Situation der Witwe und Familie wie auch über die anschließenden Ereignisse in Bayreuth. Wie intensiv Wagner noch über Jahrzehnte nach seinem Tod auch in Italien ein »Fall« war, der Intellektuelle und Künstler diverser Disziplinen bewegte und das italienische Selbstbewusstsein beeinflusste, zeigen beispielhaft zwei Romane: Sowohl der zentrale Venedig-Roman von Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, 1900 entstanden, als auch Franz Werfels Roman *Verdi. Roman der Oper* von 1922 entwickeln sich aus der Konfrontation mit der Person und dem Werk Wagners. In beiden Fällen wird der Tod Wagners im Palazzo Vendramin zur Schlüsselszene für die Befreiung aus dessen Bann, durch die erst die Idee neuer genuin italienischer Kunst entstehen kann: in D'Annunzios Fall der Traum eines latinischen Musikdramas, das dem entlegenen grünen Hügel in der fränkischen Provinz Bayreuths den majestätischen römischen Gianicolo entgegensetzt, in Welfels Fall das Spätwerk Verdis, mit dem dieser seine lange Schaffenskrise überwindet.

Ohr«. ¹⁶ Wagner griff damals die uns bereits durch Goethe bekannten Elemente des mythischen Gondelgesanges in verblüffend ähnlicher Diktion auf und stilisierte sie zu einem entscheidenden Impuls für sein künstlerisches Schaffen. Er ging so weit, seine *Tristan*-Oper, deren zweiten Akt er damals in Venedig schrieb, als Weiterentwicklung und Sublimierung des verstummen mythischen Gondelgesanges darzustellen. »In einer schlaflosen Nacht« wollte er, wie er an die geliebte Mathilde Wesendonck schreibt, »zum ersten Male den altberühmten Naturgesang der Gondolieri« gehört haben, und zwar wie einen »von tief her anschwellende[n] Klagelaut«, der nach einem lang gedehnten »Oh« in den einfach musikalischen Ausruf »Venezia« gemündet sei. Diese Eindrücke seien es gewesen, die Venedig für ihn ausmachten, »ja vielleicht die schon hier entworfene, langgedehnte Klageweise des Hirtenhornes des dritten Aktes« von *Tristan* ihm unmittelbar eingegeben hätten. ¹⁷ Es ist nur konsequent, dass er folglich Mathilde vom *Tristan* als einem ›Traum‹ sprach, den er in Venedig »zum Klingen gebracht habe«. ¹⁸

Zum Topos des verstummen Venedigs als Impuls des künstlerischen Schaffens kommt der des Todes, der in der Kunst sublimiert wird: Aus Liebesleid und Einsamkeit heraus schreibt Wagner der Geliebten von einer Todessehnsucht, die sich am Bild des düsteren großen Kanals entzündet und letztlich im Komponieren des *Tristan* kompensiert wird.

[E]r wacht aus kurzem, aber tiefem Schläfe, nach langem furchtbarem Leiden wie ich es noch nie gelitten. Ich stand auf dem Balkon und blickte in den schwarzflutenden Canal hinab; der Sturmwind tobte. Mein Sprung, mein Fall wäre nicht vernommen worden. Ich war der Qualen frei, sobald ich sprang. ¹⁹

16 Richard Wagner: [Eintragung vom 29.09.1858]. In: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871. Berlin 1906, S. 47.

17 Richard Wagner: Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung. Vollständiger Text unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv von Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868 und eine Zeittafel für die Jahre 1869 bis 1883. Vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor Dellin, München 1963, S. 671.

18 Richard Wagner: [Eintragung vom 25.03.1858]. In: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck (wie Anm. 16), S. 115.

19 Richard Wagner: [Eintragung vom »Aller-Seelen-Tag«, 01.11.1858]. In: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck (wie Anm. 16), S. 73.

Die Gondel, Wagners gewöhnliches Fortbewegungsmittel auf dem Canale Grande, an dem er stets zu wohnen pflegte, war für ihn vom ersten Aufenthalt an ohnehin mit dem Bild des Todes besetzt, wie wir es in der Folge auch von Thomas Mann kennen: Gleich bei seiner Ankunft vermerkt er, wie ihn das »Aussehen der Gondel erschreckt« habe; als er unter »das mit Tuch verhängte Dach einzutreten hatte«, sei ihm der »Eindruck einer früher überstandenen Cholera-Furcht« gekommen und er meinte, »entschieden an einem Leichenkondukte in Pestzeiten teilnehmen zu müssen«. ²⁰ Warum sich Venedig für Wagner dabei so ideal in seine dunklen Imagologien fügen konnte, erklärte er selbst, indem er »Venedig als glücklichste Wahl« beschrieb, wo ihm »[a]lles doch immer so fremd« blieb, als ob er »eben nur im Theater wäre«. ²¹ Es ist somit die mentale Distanzierung von der für ihn einzigartig irrealen Stadt und zugleich die sinnliche Nähe zu ihr, durch die es Wagner gelingt, Venedig zur Projektionsfläche eigener Fantasien zu machen.

Vor diesem Hintergrund erscheint Liszts *La Lugubre Gondola*, circa zwei Jahre nach Wagners Tod und zwei Jahre vor dem eigenen entstanden, in Fortsetzung von Goethes Beschwörung des Gondelgesanges als ›Klage ohne Trauer‹ nun als ›eine Klage mit Trauer‹. ›Venezia‹, dessen Name Wagner im Ruf der Gondolieri zu hören meint, wird zum Ort der ersehnten Stille einer urmenschlichen und überzeitlichen Klage. Was würde sich besser als musikalische Szenerie dafür eignen als ein Gondelgesang, der rein instrumental, ohne Singstimme, die Assoziation des Verstummens und Wiedererklingens zugleich ermöglicht.

Ebenso naheliegend scheint in dem Zusammenhang, dass der Venedig-Liebhaber Friedrich Nietzsche von der geschilderten Szenerie angeregt wurde, als er sein bekanntes Gondellied aus *Ecce homo* verfasste (1888 zuerst veröffentlicht), in dem Aspekte von Bild-, Klang-, und körperlich greifbarer Beweglichkeit diskursiv ineinander greifen. Dessen erste Strophe lautet: »An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht. / Fernher kam Gesang: / goldener Tropfen quoll's über die zitternde Fläche weg. / Gondeln, Lichter, Musik – / trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus«. ²²

²⁰ Richard Wagner: *Mein Leben* (wie Anm. 17), S. 665.

²¹ Richard Wagner an Minna Wagner (28. September 1858). In: Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Bd. 10. Hrsg. von Andreas Mielke für die Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth. Wiesbaden 2000, S. 82.

KOMMERZ

Der Kontrast könnte kaum größer sein zu der wohl populärsten Barkarole aus Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*, einem Versatzstück aus der Feenoper *Die Rheinnixen*, die posthum 1880, d. h. Liszts Barkarole zeitlich nahe, in die Oper aufgenommen wurde und deren eingängige Melodik heute noch allseits bekannt ist (vgl. Abb. 5).



5 Jacques Offenbach: Melodie von »Belle nuit, ô nuit d'amour«, *barcarolle* aus Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann*.

Offenbachs Barkarole stellt einen Höhepunkt der Praxis dar, Barkarolen vor allem ab der Jahrhundertmitte in trivialisierter Text- und Klanggestalt als hitverdächtige Sinnbilder populärer Venedig-Fantasien auf die Opernbühne zu bringen. Beispiele findet man etwa in Daniel-François-Esprit Aubers *opéras comiques* mit einem Titel wie *La Barcarolle, l'amour et la musique*, in Johann Strauss' *Eine Nacht in Venedig* (1883) oder auch in *Die neugierigen Frauen*, einer Oper des Venezianers Ermanno Wolf Ferrari nach dem Libretto von Carlo Goldoni, die zuerst 1903 auf deutsch an der Bayrischen Staatsoper und ein Jahrzehnt später, 1912 und 1913, auf italienisch in New York und Mailand auf die Bühne kam.

Es reichten die Schaukelmelodik im Dreiermetrum über einer wiegenden Begleitung, Schlüsselworte wie ›Liebe‹, ›Nacht‹, ›Gondel‹ und eben ›Venedig‹, um Barkarolen zu Kassenschlagern zu machen, die allerdings in Offenbachs *opéra fantastique* zur bitteren Satire auf den hohlen Vergnügungspfehl Venedigs werden. Der Gesang der ›schönen Nacht der Liebe‹ der hier von Gondeln am Canale Grande herüberzutönen scheint, figuriert als ein trügerisches Lockmittel und eine oberflächliche Klangkulisse für den üblen Betrug an Hoffmann, den die Kurtisane Giulietta einleitet.²³ Die banalisierte Barkarole stellt hier ein gefährliches Verführungsmittel dar, und Venedig eine tödliche Amüsierfalle.

22 Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. In: Ders.: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 6. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und Berlin 1980, S. 291 (»Warum ich so klug bin«).

23 So lautet die Anweisung der Barkarolenszene: »A Venise. Galerie en fête dans un palais donnant sur le grand canal. Les hôtes de Giulietta sont

Diese Popularität der Barkarole korrespondiert mit Venedig als einer Hochburg des touristischen Kommerzes, wie er auch in Thomas Manns Zeit blühte.

Die Jahre, in denen die Manns gerne nach Venedig fuhren, waren die erfolgreichen Anfangsjahre des Lido-Tourismus. Die größten Hotels auf Strand- und Uferseite um die Bootsstation an Santa Maria Elisabetta wurden um 1900 gebaut und galten als modernste Hotels Europas; das Grand Hôtel des Bains, Gustav von Aschenbachs Wahl, war 1900 eröffnet worden; das Hotel Excelsior Palace in seiner direkten Nachbarschaft 1908. Neben den Manns, die in den Mai-Monaten 1907 und 1908 wie auch 1900 an das Lido kamen, zog der Badeort besonders illustre Gäste wie Peter Altenburg, Georg Trakl, Isidora Duncan oder Sergei Diaghilew an.²⁴ Dafür gab es mindestens zwei Gründe: Der Aufenthalt am Meer galt als gesundheitsförderlich und gerade der am Lido wegen der guten Luft als erholend, wie die damals entstehenden Zeitschriften für Bäderheilkunde dokumentieren.²⁵ Und wo sonst konnte man einerseits Wasser, Meerklima und Strand und andererseits eine einzigartige Kunststadt in unmittelbarer Nähe genießen? Für Kulturangebote wurde in der Badesaison auch auf dem Lido gesorgt: Das Hotel Excelsior bot in seinem Strandrestaurant täglich »Thè concert« oder Vergnügen wie »patinaggio«; im Pavillon direkt am Strand spielte eine Kapelle zum Lunch, und in einem Theater führte man beliebte Opern auf.²⁶ Dennoch zog es die Gäste in der Regel in den historischen Stadtkern, wo täglich am Abend ein Konzert auf der Piazza San Marco stattfand, was die Manns, genauso wie die Wagners Jahrzehnte zuvor, zu schätzen wussten. So wird auch

groupés sur des coussins«.

24 Vgl. die Hinweise in der Rubrik »La vita al Lido« der *Gazzetta di Venezia* dieser Jahre, wo z. B. am 10. Juni 1911 von der ersten »Serata di pattinaggio« (»Rollschuhabend«) im Hotel Excelsior berichtet wird, an dem u. a. Frau Duncan, der Fürst der Abruzzen und der Prinz von Udine teilgenommen hätten (Nr. 158, S. 3) und Reinhard Pabst: *Thomas Mann in Venedig. Eine Spurensuche*. Frankfurt a. M. 2004, besonders die S. 66–109.

25 Vgl. die zeitgenössischen Publikationen zum Lido: *Rivista balneare: settimanale, illustrato della stazione balneare del Lido di Venezia*; *Il Lido di Venezia. Splendido nella sua storia: Stazione climatica-balneare*. Venezia: Zanetti, 1920; *L'onda del Lido: settimanale, balneare*, Venezia: 1911.

26 Am 29. Mai 1911 etwa gab es im Lido-Theater Giuseppe Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*, in den Folgetagen *Don Pasquale*, (*Gazzetta di Venezia* 146, 29.05.1911, S. 2). Auf den »Thè concert« wird täglich in der Zeitung hingewiesen, für den »Patinaggio«-Abend im Hotel Excelsior vgl. Anm. 24.

etwa in der *Österreichischen Touristen-Zeitung* vom August 1914 besonders der musikalische Genuss in Venedig angepriesen, mit einem besonderen Hinweis auf die nach wie vor beliebte Serenadentradition:

Musik, unverfälschte, tief in die Seele dringende Musik findet man nur in Italien. [...] Erst aber, wenn Cupido selber in die Saiten greift und durch den Mund irgend eines Inamorato zur Gitarre singt! Fensterpromenaden und Mandolinenseraden haben sich ja noch lange nicht überlebt und sofern auch in Zukunft neckisches Mondlicht über verschwiegene Kanäle flimmert, wird wohl so manches Ständchen noch den Weg zu einer Schönen finden und, wills Gott, auch seine Wirkung nicht verfehlen.²⁷

In der Tat, hielt man in den Jahrzehnten um 1900, wie abschließend zu zeigen sein wird, im Sommer die Tradition der Serenaden-Konzerte aufrecht, bei denen auch Barkarolen zu hören waren.

Die durch die Musik suggerierte Liebesidylle, auf die hier in sehr plakativer Weise angespielt wird, ist in diesen Jahrzehnten letztlich auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass Venedig damals ein beliebter Fluchtort für Homosexuelle war. Aschenbachs Neigung zu Tadzio ist daher durchaus in ihrem sozialhistorischen Kontext zu sehen.²⁸

Die popularisierenden Umschreibungen der Barkarolentradition wurden jedoch nicht nur von ausländischen Komponisten geliefert, die den Bedarf an klanglichen Venedigbildern bedienten. Abschließend sei auf zwei der zahlreichen venezianischen Komponisten hingewiesen, die

27 Viktor Tausig: Venezianischer Sommer. In: *Österreichische Touristen-Zeitung*. Offizielles Organ des Österreichischen Touristen-Klubs 16 (16.08.1914). Bd. 34., S. 1–4, hier S. 4.

28 Sergej Diaghilew kam mit seinem Partner Waclaw Nijinsky zum Lido. Vgl. Pabst: Thomas Mann in Venedig, (wie Anm. 24), S. 109. Papst verweist auf ein homosexuelles Liebesdrama, das im September 1910 tödlich für einen Jüngling endete (S. 30) und bezieht sich auf Numa Prätorius' *Die Homosexualität in Frankreich und Italien in den Jahren 1910, 1911, 1912*. Sprechend in dem Zusammenhang sind die Briefe des Baron Corvo alias Frederick Rolfe (vgl. Frederick Rolfe: *The Venice Letters*. Hrsg. von Cecil Woolf. 2. Aufl. London 1987), in denen er seine Leidenschaft zu jüngeren Knaben beschreibt, der er in Venedig und Murano besonders 1909 und 1910 nachging, bevor er 1913 in der Lagunenstadt einer Krankheit erlag und auf San Michele beigesetzt wurde.

sich für die Fortführung und Revitalisierung der Barkarolentradition einsetzten.

Antonio Buzzolla, fünf Jahre vor Richard Wagner 1878 in Venedig gestorben, hat zur Hochzeit der Barkarolenmode etliche Alben *ariette veneziane* publiziert, darunter z. B. die Sammlung *Il gondoliere* mit zwölf Arien, die 1840 in Lucca gedruckt wurde.²⁹ Die meisten Arien sind einem fiktiven Gondoliere in den Mund gelegt, der eine geliebte, junge schöne Frau zu sich auf's Boot zu einer Meeresfahrt einlädt, in Referenz an den Venedig-Mythos der einer Muschel entstehenden Venus. Einige Sätze sind Sängerinnen gewidmet, wie der erste »[u]n ziro in gondola« Antonietta Hiller zugeordnet ist, ebendort als »distintissima dilettante« bezeichnet.³⁰ Hinter dem Namen ist die junge polnische Sängerin und Ehefrau Ferdinand Hillers, geb. Antolka Hogé (1820–1896), zu vermuten, die sich mit Hiller in den 1830er und 1840er Jahren in Rom aufhielt und dort die deutsche Künstlerkolonie musikalisch belebte.

Buzzolla gehörte über Jahrzehnte zu den einflussreichsten Personen des venezianischen Musiklebens, zuletzt als Kapellmeister an San Marco: Schon mit sechzehn Jahren spielte er im Orchester des Fenice-Theaters, erst Flöte, dann Geige; als er 21 Jahre alt war, wurde seine erste Oper erfolgreich in einem anderen Stadttheater aufgeführt (Teatro Gallo, ehemals San Benedetto). Obwohl er eine internationale Karriere mit Stationen an Höfen und Theatern in Berlin, in Polen, Russland und in Paris durchlief, ließ er als Komponist nie davon ab, venezianische Gondellieder zu produzieren und war dafür auch nach seinem Tod noch bekannt.³¹ Man darf dahinter kulturpolitische Gründe vermuten, denn die Verteidigung einer urvenezianischen Gattung fügt sich in Buzzollas patriotisches Engagement in der Verteidigung der venezianischen Unabhängigkeit. 1849 etwa schrieb er eine Hymne mit dem Titel *Si resista*, die vor der Übergangsregierung im Teatro La Fenice im März 1849 aufgeführt wurde.

29 Antonio Buzzolla: *Il gondoliere. 12 ariette veneziane*. Mailand [o. J.]. Vgl. Signatur I 429 der Fondazione Levi, Venedig. Das Album ist Giuseppe Camploy gewidmet, Impresario, Klavierhändler und seit 1819 Besitzer des venezianischen Teatro San Samuele, das später nach ihm benannt wurde.

30 Vgl. ebd., S. 1.

31 Vgl. Antonio Buzzolla: *Una vita musicale nella Venezia romantica*. A cura di Francesco Passadore e Licia Sirch. Rovigo 1994, besonders die »note biografiche«, S. 43–46 und den Beitrag von Licia Sirch: *Le canzoni in dialetto veneziano di Antonio Buzzolla*, S. 327–370.

Gleichwohl wurden auch Buzzollas Gondellieder Touristenschlager, einerseits in den zahlreichen italienischen und europäischen Salons, in denen vor allem um die Jahrhundertmitte Barkarolen musiziert wurden, andererseits in Venedig selbst, wie aus einem späteren Hinweis der Ortspresse *Gazzetta di Venezia* aus dem Juli 1890, 50 Jahre nach dem Druck der bekanntesten Sammlungen des Komponisten, zu entnehmen ist. Hier gehörte eine *barcarola* von Buzzolla zum sommerlichen Programm einer Serenade, das man auf einem Parcours großer Boote mit Chor, Orchester und Solisten des Theaters an verschiedenen Stationen des Canale Grande entlang feilbot: Die Zeitung kündigte das Programm jeweils so genau an, dass man das Konzert individuell verfolgen konnte, entweder per Boot oder vom Land aus. Um Buzzollas Barkarole zu hören, musste man sich ans Rathaus begeben, wo zuvor ein Duett aus einer Donizetti-Oper erklang.³² Die Finanzierung dieser Openair-Konzerte lag in der Hand der Stadt, aber vor allem der Hoteliers, die ihren Gästen direkt vor ihrer

32 Die Ankündigung eines Openair-Konzertes mit Gesangssolisten, Chor und Orchester des Theaters auf großen Booten entlang dem Canale Grande vom 16. Juli 1890 erschien in der Tagespresse *Gazzetta di Venezia*. Unter anderem wurde eine Barkarole des venezianischen Komponisten Antonio Buzzolla dargeboten. Angegeben sind die Haltepunkte des Bootes von der Riva di Biagio in Bahnhofsnähe bis hin zum königlichen Gärtchen an San Marco mit den jeweiligen Programmbeiträgen: »Ecco il programma della serenata che avrà luogo questa sera lungo il Canalazzo: Alla riva di Biagio, Marcia Reale – Al Fondaco Turchi: Hérold, Sinfonia nell’opera Zimpa, orchestra – A S. Stae, Verdi: Coro d’introduzione atto III del Trovatore con accompagnamento d’orchestra– All’ Erberia, Verdi, Ballata per tenore nel Rigoletto, sig. Baggetto A. – Alla Banca Nazionale, Variazioni per cornetta sul Carnovale di Venezia con accompagnamento d’orchestra, prof. Rainieri V. – Al Municipio, Donizzetti (sic), Duetto per tenore e baritono, nel Belisario, signori Baggetto, A. e Stefani, N.– *Buzzolla: Barcarola, coro e orchestra* – Al Palazzo Papadopoli, Waldteuffel (sic) Waltzer Dolores, orchestra – Alla corte dell’Albero, Verdi: Cavatina del soprano del Nabucco, sig. dal Piccolo Sambo Ida – A Ca’ Foscari, Ponzilacqua: Barcarola, coro e orchestra – A S. Samuele, Petrella, Romanza per tenore nella Jone, sig. Baggetto A.– All’Accademia, Bellini: Aria per soprano nella Norma sig. Dal Piccolo Sambo Ida – Alla prefettura, Verdi, Rimembranze del Rigoletto, orchestra – Al Grand Hotel, Gomez, duetto per soprano e tenore nel Guarany, sigg. Dal Piccolo Sambo Ida e Baggetto A. – Al Giardinetto Reale, Marcia Reale. La galleggiante muoverà dal Campiello dei Sabbioni a S. Geremia, alle ore 9« (Hervorhebung S. M.).

Hoteltür attraktive musikalische Unterhaltung mit einem Potpourri aus beliebtesten Arien, Chören und eben auch Barkarolen anboten.

Einige Jahrzehnte später setzte sich Guido Bianchini für eine Revitalisierung der Barkarolentradition ein: 1885 geboren, mit Studien in Venedig und Paris, hatte er den größten Erfolg mit seinen *Canzonette veneziane*, die er in den 1920er Jahren publizierte, z. B. mit dem Titel *Cuor e chitarra*, in dem er bekannte venezianische Traditionen variiert, scheinbar mit einem kritischen Lächeln. Denn die standardisierte Liebesituation des Liedes, ein Ich, das mit der Gitarre in der Hand vergeblich auf die geliebte Nina wartet, lässt sich ebenso gut auf Venedig selbst beziehen: Das Zweifeln und Bangen in den Strophen weicht dem Refrain, in dem Venezia mit dem hellen Mondschein und den dunklen Kanälen als Ort der Liebe besungen wird, an dem die Hoffnung nicht sterben will: »E si che 'sta Venezia / Co'l chiaro de la luna / Co'l scuro dei canali / L'è fata per l'amor / Venezia Venezia / L'è fata per l'amor. / [...] Ma la speranza / Dise la chitara / Nel cuor che cerca pase, / no'vol morir«. ³³

Der Erfolg eines Bianchini kann und darf freilich nicht an den Maßstäben kompositorischer Innovativität gemessen werden, sondern mag uns als Exempel kulturpolitisch ambitionierter Popmusik *avant la lettre* dienen, das auch deswegen Erfolg hatte, weil der sich um 1900 verstärkende Lido-Tourismus neue Optionen der regionalen Kulturförderung ermöglichte und erforderte. Anspruchsvolle Bildungstouristen, wie es auch die Manns waren, wünschen sich eine authentische regionale Musikpflege an ihren Ferienorten, die durchaus durch kommerzielle Anreize am Leben erhalten oder revitalisiert werden können. So bekamen auch Gondellieder durch die neuen touristischen Dimensionen der Badeferien und Zugreisen eine neue Plattform. Der einsetzende Massentourismus jedoch und die Folgen der Expansion von Venedig als Industriestandort durch den neuen Hafen Marghera ab 1917 stellten schon damals eine massive Bedrohung des verletzlichen, historischen Stadtkernes dar, gegen die Bianchinis Lieder wie kleine Manifeste zum Erhalt der Lagunenkultur wirkten.

Heutzutage hört man meist den Schlager *Volare* von Domenico Modugno und das neapolitanische *O sole mio*, nur selten vereinzelte dialektale Gesänge. Das leicht aufkommende Entsetzen angesichts einer solchen Monotonie und einer vermeintlichen Künstlichkeit der venezianischen Gondelmusikpraxis sollte jedoch relativiert werden vor dem

³³ Guido Bianchini: *Cuor e chitarra* [1925].

Hintergrund der hier angedeuteten Entwicklungsgeschichte der Barkarole als einer hybriden Gattung zwischen Kunst und Kommerz, europäischer Ausprägung wie lokaler Färbung. Denn vor dem Hintergrund der stets schon durch Touristen und Wahl-Venezianer gelenkten Gondelliedmythen scheint die Situation zwar weiterhin bedenklich, aber nur konsequent für eine Stadt, in der Kunst und Kommerz ebenso wenig voneinander zu trennen sind wie Segen und Fluch des Tourismus.

SALVATORE SETTIS

WENN VENEDIG STIRBT

Städte sterben auf dreierlei Weise: Wenn ein gnadenloser Feind sie zerstört (wie die Römer einst Karthago); wenn ein fremdes Volk sie gewaltsam besetzt und die Einheimischen zusammen mit ihren Göttern vertreibt (wie Tenochtitlan, die Hauptstadt des Aztekenreichs, das die spanischen Eroberer 1521 vernichteten); oder wenn die Bewohner ihr Gedächtnis verlieren und unbemerkt zu Fremden, zu Feinden ihrer selbst werden. So war es in Athen, das am Ausgang seiner klassischen Epoche zuerst die politische Unabhängigkeit, dann seine kulturelle Autonomie einbüßte, um am Ende jede Erinnerung an sich selbst zu verlieren. Nur wir, denen in der Schule ein wohlfeiler Klassizismus gelehrt wurde, haben ein Bild von Athen im Kopf, das für Jahrhunderte wie unbeweglich im leuchtenden Weiß seines Marmors ruhen sollte.

Ein falsches Bild. Schon der große Gelehrte Michael Choniates, aus Konstantinopel stammend, war gegen Ende des 12. Jahrhunderts fassungslos ob der Ignoranz der Athener, die nicht mehr die leiseste Erinnerung an die glorreiche Antike ihrer Stadt besaßen. Der Parthenon diente als Kirche, deren Wände mit von Weihrauch und liturgischen Gesängen umwehten Ikonen bedeckt waren. Später wurde daraus eine römisch-katholische Kathedrale, die von den Venezianern und Florentinern mehrfach ausgeplündert wurde. Als Athen dann im Jahr 1456 von den Türken erobert und der Parthenon in eine Moschee verwandelt wurde, war die Stadt ihres Namens verlustig gegangen.

Die Selbstvergessenheit der Athener hatte freilich viel früher eingesetzt: Schon um 430 n. Chr. berichtete der Neuplatoniker Proklus, der nahe der Akropolis wohnte, von einem Traum, in dem ihm Pallas Athene, die Schutzgöttin des Parthenons, erschien und ihn um Obdach in seinem Haus bat, da sie aus ihrem Tempel vertrieben worden war. Dieser nostalgische Traum steht sinnfällig für den Untergang einer Kultur und ihres Selbstbewusstseins. Ähnlich wie Alzheimerkranke neigen

auch Städte dazu, ihre Würde zu vergessen, sobald sie ihr kollektives Gedächtnis verlieren. Wenn von ihrem alten Geist noch ein Funke zurückbleibt, müssen sie sich anderswo niederlassen – in Konstantinopel oder im italienischen Humanismus. Wir, die wir heute vergessen haben, dass die Selbstvergessenheit sogar Athen ereilte, sollten uns wenigstens dieser Gedächtnisverdunkelung entsinnen, um nicht derselben Krankheit zu verfallen.

Wenn Venedig je sterben sollte, dann wird es nicht an feindlichen Invasionen noch am Einbruch neuer Völker gelegen haben, sondern an seiner Selbstvergessenheit. Damit ist nicht nur das Vergessen der eigenen Geschichte gemeint, sondern auch das mangelnde Bewusstsein für die kostbaren Eigenschaften einer Stadt nach Menschenmaß, die kein zweiter Ort im gleichen Maße wie Venedig besitzt. Im Zuge des Wachstums der Megacitys sind Menschen Lebensrhythmen unterworfen, die nichts mehr gemein haben mit dem Geist der Stadt als eine der bedeutendsten Errungenschaften der Menschheitsgeschichte.

An die Stelle der Stadt des Menschen ist eine Stadt nach dem Vorbild einer Maschine für die Produktion und den Konsum von Waren getreten: etwa die chinesische Stadt Chongqing, die im Jahr 1930 noch 600.000 Einwohner zählte, heute aber von 32 Millionen Menschen bewohnt wird. Die Stadt als Lebensform, vormals Prägestätte des Denkens, Gesellschafts- und Kulturlabor, wird zur bloßen Verpackung gleichsam naturwüchsiger Siedlungen. Tatsächlich aber werden sie gesteuert durch die Unterdrückung des Menschen durch den Menschen, zum Vorteil kleiner Minderheiten. Und während diese sich in Luxusbehausungen außerhalb der Städte erquicken, sind viele Bewohner der Städte in trostlose Wohnsilos eingemauert.

Zum Glück vollzieht sich diese Entwicklung in verschiedenen Teilen der Welt nicht mit derselben Geschwindigkeit. In Europa ist die Differenz zwischen der herkömmlichen *forma urbis* und den neuen Termitenhügeln noch kenntlich. In Italien, dem Ort einer der ältesten städtischen Zivilisationen, findet diese Spannung ihren Ausdruck im bitteren Kontrast zwischen den historischen Zentren der Städte und ihren Peripherien. Angetrieben von Grundstücksspekulation und Bodenertrag haben sich die Peripherien in den vergangenen Jahrzehnten auf unkontrollierte Weise ausgedehnt: In Italien sind sie gemeinhin geprägt von hässlicher und schlecht konstruierter Architektur, von unzureichender Anbindung an die historischen Zentren, von Armut. Von Städten in der Ebene, wie Florenz, können wir die Schönheiten erst ahnen, wenn wir die endlos tristen Vorstädte durchquert haben. Und doch gehörte gerade Florenz zu

jenen Städten, die immer aus der Ferne sichtbar sein wollten, weshalb im Jahre 1531 für eine breite Zone außerhalb der Stadtmauern ein absolutes Bauverbot erlassen wurde.

Der jahrhundertealte Einklang von Stadt und Land, der Italien zu Europas Garten werden ließ, ist eines gewaltsamen Todes gestorben. Seine Mörder waren keine barbarischen Invasoren, sondern selbstvergessene und die Gesetze missachtende Italiener.

Jede Gesellschaft bringt einen ihren Bedürfnissen angemessenen Raum hervor, der Schauplatz ist für ökonomische Handlungen, soziale Hierarchien, die Macht, das Wissen und die Riten. Deshalb ist der Raum einer industriellen Kultur radikal verschieden von seinem ländlichen Gegenstück. Venedig hat mit seiner Lagune und seiner einzigartigen Geschichte im Laufe der Jahrhunderte einen kulturellen und gesellschaftlichen Raum von einer Dichte und Originalität ohnegleichen geschaffen. Dieser Raum war und ist eins nicht nur mit Venedigs Geschichte und Sprache, sondern auch mit der Luft, die man dort atmet, mit dem Leben und dem Gedächtnis von Individuen und von Familien, eins auch mit Venedigs Gewässern, seinem kulturellen, künstlerischen, religiösen, ökonomischen Leben.

Niemand wird behaupten können, dass man in gigantischen Mietkasernen glücklicher lebt als in kleineren Städten mit vielfältigerer urbaner Kultur. Und doch sind die Superstädte, die uns wie Wohnformen eines anderen Planeten anziehen und abschrecken, zu zeitgemäßen Ikonen geworden. Wir neigen dazu, sie mit der Idee der ›Modernität‹ schlechthin zu identifizieren, zu glauben, dass in nichts anderem die Zukunft des Planeten bestünde – in unbestimmtem Wachstum der Bevölkerung, unbestimmtem Verbrauch natürlicher Ressourcen, zunehmender Konzentration der Bewohner.

Dieses scheinbar unanfechtbare Entwicklungsmodell gehorcht einem Neoliberalismus, der in den ›Gesetzen des Marktes‹ die einzige universale Werteordnung erkennen will. Das Modell wird landläufig ›Entwicklung‹ genannt und hebt tatsächlich sämtliche Koordinaten aus den Angeln, mit denen wir gewohnt waren, uns selbst in unsere Städte hineinzudenken: Es lässt uns dort ärmer fühlen, wo wir in Wahrheit reicher sind, und will uns etwas vorgaukeln, was nachprüfbar falsch ist – dass wir nämlich allesamt wohlhabender und glücklicher wären, wenn unsere Städte von Hochhäusern bevölkert würden.

Daher rührt vielleicht ein vor zwei Jahren auf der Venedig-Biennale vorgestelltes Projekt, wie die Stadt vor den Hochwasserfolgen der globalen Erwärmung zu schützen wäre – durch einen »Kranz von Wolkenkrat-

zern«, erbaut auf künstlichen Inseln, welche die Stadt kreisförmig umgeben, sie vor den Gezeiten schützt und mit Venezianern wiederbesiedelt ist. Im Begleittext für das Projekt »Aqualta 2060« des Architektenbüros JDS (Julien de Smedt) heißt es: Um »die Aussicht auf die historische Stadt zu genießen«, brauchen sich die Bewohner der Hochhäuser Venedig nur als »gloriosen Bühnenprospekt« vorzustellen. Die Bewohner der historischen Stadt wären dann die Fische im Aquarium.

Eine ähnliche Idee wurde im Juni 2010 von Roms Bürgermeister lanciert: Zu durchbrechen sei »das Tabu« alter Rechtsbände, denen zufolge kein Bauwerk die Kuppel von Sankt Peter überragen dürfe. Doch wie würden diese Hochhäuser wohl aussehen? Würden sie eine neue urbane Form umreißen oder wären sie eine Dornenkrone, die das in Worten des Bürgermeisters »bedeutendste historische Zentrum der Welt« belagert – und kreuzigt?

Wolkenkratzer in Rom, Wolkenkratzer in Venedig, ein Wolkenkratzer in Planung auch für Turin. Diese Sucht der ›Aktualisierung‹ ist eine provinzielle, eine typisch italienische Obsession. In ihrem Namen aber scheint heute so gut wie alles erlaubt zu sein, und so wird auch der Wolkenkratzer zum Symbol unverblümter Modernität, zur auch von Italien siegreich zu bewältigenden Herausforderung. Nur wird dabei vergessen, dass die für die Skyline von New York und Chicago so symbolträchtigen Wolkenkratzer schon am Ende des 19. Jahrhunderts in die Höhe zu streben begannen. Wolkenkratzer im heutigen Italien zu errichten, hieße deshalb ›Aktualisierung‹ auf den Stand von vor einem Jahrhundert, oder bestünde darin, nicht mehr New York nachzuahmen, sondern Chongqing, Singapur oder Dubai. Vergessen geht außerdem, dass im Italien dieser Jahrzehnte eher zu viel als zu wenig gebaut wurde: Die trostlosen Peripherien bezeugen einen grauenhaften Geschmacksniedergang nicht nur auf Seiten der Architekten und Ingenieure, sondern auch der Bürger eines Italiens, das den guten Stil des Bauens in anderen Epochen nicht nur zu entwickeln, sondern auch in das übrige Europa zu exportieren wusste.

Es braucht eine neue Politik des Bewohnens, indem man möglichst viele der Schrecken beseitigt und dem, was noch zu retten ist, wieder einen Wert beimisst. Mit einer neuen Poetik des Wiedergebrauchs wäre Qualitätsarchitektur in Italien schon halbwegs gewonnen. Es wäre dies eine echte Revolution. Sie setzt eine urbanistische Kultur voraus, die nicht ordinär ist. Gebraucht werden Architekten, die kulturell versiert sind, Bürgermeister, die nicht vor jedem Bauherrn in die Knie gehen, Bürger, die sich empören; vor allem aber bedarf es eines neuen Bewusst-

seins, das all diese Themen in den Mittelpunkt der politischen Diskussion rückt.

Einem urbanen Entwicklungsmodell, das auf der Zusammenballung der Bewohner in Wolkenkratzern basiert, steht heute keine Stadt der Welt so im Weg wie Venedig. Geschützt durch seine Lagune in 1000-jähriger Symbiose scheint diese Stadt allen Angriffen gegenüber immun zu sein, unfähig auch zu altern: eine glückliche Insel inmitten einer Welt, die von unkontrollierten Veränderungen heimgesucht wird. Wir wissen jedoch nur zu gut, dass dem nicht so ist. Das tiefe Glücksgefühl, das jeder Besucher in Venedig empfindet, weil ihn die überwältigende Dimension des Urbanen in einem naturhaften Ambiente sofort gefangen nimmt, weicht alsbald anderen Gedanken. Pausenlos erinnern uns die Schiffshochhäuser in Sichtweite daran, dass diese Stadt mitnichten unaufhörlich jung und auf wunderbare Weise in sich geschlossen ist, vielmehr aber alt, moribund, arm und offenbar bedürftig genug, um die Touristen um Almosen zu bitten.

Als Tempel der Konsumkultur verkaufen die monströsen Kreuzfahrtschiffe Illusionen, indem sie dem kommerzialisierten Massentourismus einen persönlichen Anstrich geben. Wie ephemere Heiligtümer eines Gesundheitsritus geben sich diese Schiffe alle Mühe, einer Stadt zu ähneln, mehr noch einer zum Wolkenkratzer verdichteten Neu-Stadt mit Einkaufszentren und Restaurants, Diskotheken und Kinos, Geschäften, Fitnessstudios, Schlittschuhbahnen, Joggingstrecken. Nichts wäre unnatürlicher als das. Vielleicht ist deshalb der Augenblick der Glorie für diese Monsterschiffe erst dann erreicht, wenn sie die pompöse Anmaßung einer künstlichen Stadt im Akt der Schändung des Hafenbeckens von San Marco zur Schau stellen, indem sie die 1000-jährige Basilika, die Bronzepferde aus Byzantium und den Dogenpalast herausfordern.

Bis zu 60 Meter und höher, höher auch als die noblen Paläste des Canale Grande dringen diese Schiffe ein in das Herz von Venedig, um die Schönheit zu beschauen, während sie diese tatsächlich verdunkeln und beleidigen. Die Voyager of the Seas beispielsweise ist 63 Meter hoch, 311 Meter lang, 47 Meter breit und hat 47 Decks; die Costa Favolosa, nur wenig kleiner, bietet ihren Gästen den Anblick von Repliken des Kaiserpalasts von Peking, des Circus Maximus von Rom und des Schlosses von Versailles. Indessen bringen diese Schiffe uralte Gleichgewichte aus dem Takt, weil für sie die Hafeneingänge in Malamocco von neun auf 17 Meter und auf dem Lido von sieben auf zwölf Meter vertieft werden mussten. Vergeblich verhallen die Appelle gegen solche Entstellungen, welche die charakteristische Form der Stadt und ihres zivilen Lebens zu-

nichtemachen. Selbst der ministerielle Erlass, der nach der Katastrophe der Costa Concordia vom vergangenen März erging und der Küstenpassagen von weniger als zwei Seemeilen verbietet, lässt eine einzige Ausnahme zu: Venedig. Ein ähnliches Unglück, an dem Venedig nur knapp vorbeischrammte, ist schon wieder vergessen: Am 23. Juni 2011 war das deutsche Kreuzfahrtschiff *Mona Lisa* – von ›nur‹ 200 Meter Länge – wenige Meter neben der Riva degli Schiavoni gestrandet.

Anderthalb Millionen Touristen im Jahr verlassen, nachdem sie einen zerstreuten Blick auf Venedig geworfen haben, vorübergehend die Schiffe, um irgendetwas zu kaufen und eine Zugangsgebühr zu entrichten. An erster Stelle zählt das Geld. Weder im Umweltministerium noch am Sitz des Ministerpräsidenten hat bislang jemand die Folgen des Drucks von Tausenden Tonnen Wassers auf die fragilen Ufer Venedigs berechnet. Noch niemand hat genauere Daten über die Belastung der Luft mit Feinstaub (500 Tonnen Ausstoß von den Schiffen im Jahr 2010) geliefert, oder über die Verseuchung der Lagune mit hochgiftigen Benzopyrenen. Niemand weiß etwas über den Zusammenhang mit den seit Jahren zunehmenden Tumorerkrankungen zu sagen, auch wenn die amtliche Statistik für Venedig einen »signifikanten Überschuss an Lungentumoren« registriert.

Unter den Waffen, die auf Venedig gerichtet sind, wiegt am schwersten die dauernde Anklage, »alt«, ungeeignet für die moderne Welt zu sein und ›Aktualisierungsmaßnahmen‹ zu bedürfen. Zu letzteren zählt der vergebliche Versuch des Architekten Rem Koolhaas, im Auftrag von Benetton dem Fondaco dei Tedeschi Rolltreppen aufzuzwingen, dem bedeutenden historischen Palast am Rialto. Ein anderes Thema sind die Transportmaßnahmen, »um Venedig aus der Isolation zu befreien«. Dachten die Futuristen daran, den Canale Grande aufzuschütten und zu asphaltieren, so planen ihre heutigen Nachfolger eine Metro zwischen Venedig, Padua und Treviso, um diese drei Städte zu einer Megalopolis zu vereinigen. Folgendes Szenarium zeichnet sich da ab: Die Venezianer in der Metro unter der Lagune, die Touristen oberhalb auf ihren Schiffshochhäusern. Das erinnert an die *Zeitmaschine* von H. G. Wells mit den zwei Menschheiten, einer unterirdischen und einer anderen unter der Sonne.

Der Prozess der Disneyfizierung hat sich schon vor langer Zeit angekündigt: Schon 1981 war in der Zeitschrift *Urbanistica* der Satz zu lesen, wonach »die Verwandlung Venedigs in ein Disneyland den Übergang zu einer kreativeren, fröhlicheren und festlicheren Lebensweise anzeigen könnte«, wobei der Name des Autors, Marco Romano, als Mitglied des

dem italienischen Kulturministerium angeschlossenen *Consiglio Superiore dei Beni Culturali* von 2009 dafür spricht, dass jener Trend sich bereits durchgesetzt hat.

All diese Tendenzen finden ihren einstweilen stärksten Ausdruck in dem Projekt eines Palais Lumière des 90-jährigen Unternehmers Pierre Cardin: ein anderthalb Milliarden Euro teurer Lichtpalast im venezianischen Marghera von 255 Metern Höhe auf 170 000 Quadratmetern. Drei ineinander verschlungene Türme mit 60 bewohnbaren Etagen, dazu einer Universität für die Mode, ferner Büros, Geschäfte, Kongresszentren, Restaurants, Megastores, Sportanlagen. Allerdings würde dieser Turmbau von Babel mit seinen 255 Metern den Campanile von San Marco um 140 Meter überragen, und allen Normen und Verordnungen zum Trotz würde er die Skyline von Venedig markieren: Unmöglich, diesen Turm von der Piazza San Marco aus nicht zu sehen, desgleichen von der gesamten Stadt aus. Nicht nur dies: Er befände sich auf der Höhe der Überflugroute und würde die rund 110 Meter Höhengrenze verletzen, wie sie die nationale Flugaufsichtsbehörde festgelegt hat.

Cardin aber lässt nicht locker: Entweder wird das Projekt realisiert, und zwar vollständig, oder sein Palast wird nach China auswandern. Für Cardin ist Venedig offenbar bereits identisch mit Chongqing. Und wie den Zeitungen zu entnehmen ist, sprechen sich nicht nur die lokalen Administratoren für das Projekt aus, sondern auch eine Reihe von Ministern und anderer Staatsautoritäten. Auf die Frage eines Journalisten nach seiner Meinung zu diesem Projekt hat ein Ex-Bürgermeister von Venedig geantwortet: »Zum Fürchten, aber einem geschenkten Gaul guckt man nicht ins Maul«.

Was haben alle diese Episoden miteinander gemein? Es handelt sich, so wird häufig gesagt, um Chancen für Venedig. Doch will man Touristen übers Meer nach Venedig bringen – warum auf Megaschiffen, die als Dreckschleudern die Umwelt schädigen? Und könnte Pierre Cardin auf der riesigen Parkfläche, über die er verfügt, nicht zwei, drei, fünf niedrigere Türme mit derselben Oberflächenausdehnung errichten lassen? Es gibt für all diese Fälle nur eine mögliche Antwort: Venedig zu beleidigen, ist nicht die ungewollte Konsequenz, sondern der eigentliche Kern solcher Projekte. Es ist das Statement einer sich in vulgärer Weise aufrichtenden Hypermoderne, die Revanche an der Vergangenheit nimmt, die Venedig demütigen will, indem sie aus der Höhe eines Megaschiffs oder von einem Wolkenkratzer auf die Stadt herabschaut.

Was Venedig widerfährt, betrifft nicht allein Venedig. Gerade weil diese Stadt so einmalig in ihrer einzigartigen Beziehung zu den Gewäs-

sern und zu ihrem Hinterland ist – weil gleichsam ›von Natur aus‹ für Fußgänger und nicht für Automobilisten geschaffen –, ist Venedig auf globaler Ebene das stärkste Symbol für das von der antiken Stadt verkörperte menschliche Maß. Diese Erfahrung müssen wir uns bewahren.

Als mächtigstes Bild der ›antiken‹ Stadt ist Venedig aus eben diesem Grund auch die Hauptzielscheibe der neuen Barbaren, die es mit Freude in den Dienst der merkantilen Gottheit stellen. Um diese Stadt in Schutz zu nehmen vor den andauernden Schmähungen, die ihren Tod herbeiführen könnten, genügt es nicht, in uns selbst die Erinnerung an die Vergangenheit zu reaktivieren. Es reicht nicht einmal aus, sich zu empören. Der entscheidende Anstoß bestünde im Wissen dessen, was zu tun ist: Ein Projekt für die Zukunft dieser Stadt zu entwickeln, das ihre Einzigartigkeit bewahrt und der Sorge um ihr Ambiente verpflichtet ist.

Den Venezianern – nicht nur den Bürgermeistern und Dezernenten, sondern allen Bürgern der Stadt – obliegt eine vitale Aufgabe und eine ernste Verantwortung: Zu bekunden, dass Diversität und Schönheit kein schweres Erbe aus der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart zu lebende Geschenke sind, mit denen wir die Zukunft gestalten und sichern können; dass Venedig, um fortzudauern, kein Chongqing werden darf, sondern dessen Antipode sein muss; dass es in der Welt, in der wir leben, Platz gibt für verschiedene Modelle für Kulturen und Lebensstile; und dass jenes Modell, das von Venedig und den Venezianern entwickelt wurde, ein Recht hat, auf der Welt zu bleiben. Denn wenn Venedig stirbt, wird nicht nur Venedig sterben. Die Idee der Stadt selber wird sterben, die Form der Stadt als ein offener, vielfältiger und ziviler Raum des gesellschaftlichen Lebens.

Kurzfassung eines Vortrags vom 29.11.2012, übersetzt aus dem Italienischen von Volker Breidecker (Süddeutsche Zeitung). Der Artikel erschien leicht verändert in der Süddeutschen Zeitung am 18.12.2012.

AUTORINNEN UND AUTOREN

KLAUS BERGDOLT (Geschichte und Ethik der Medizin), Prof. Dr. Dr.; Studium der Medizin in Tübingen, Wien und Heidelberg sowie der Kunstgeschichte, christlichen Archäologie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Florenz; Promotionen zum Dr. med. 1975 und Dr. phil. 1986; Augenarzt; Habilitation in Medizingeschichte 1989 in Würzburg; von 1990 bis 1995 Direktor des Deutschen Studienzentrums in Venedig, seit 1995 Direktor des Instituts für Geschichte und Ethik der Medizin an der Universität zu Köln; ordentliches Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Salzburg; Gastprofessuren in Padua (WS 1997/98; med. Fakultät) und Messina (WS 2003/04; phil. Fakultät); seit 1999 Mitglied des Wissenschaftlichen Komitees des Renaissance-Arbeitskreises der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (seit 2005 Vorsitzender); Mitglied der Accademia di Storia Sanitaria (Rom); von 2005 bis 2013 Vorsitzender des Deutschen Studienzentrums in Venedig; Mitherausgeber von *Sudhoff's Archiv* sowie der *Zeitschrift für Medizinische Ethik*. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Seuchen, der Medizin und der Optik des Spätmittelalters und der Renaissance, Geschichte der Medizinischen Ethik, Grenzbereiche zwischen Medizin- und Kunstgeschichte. Publikationen u. a.: Die Pest 1348 in Italien. Heidelberg 1991; Der Schwarze Tod in Europa. Die große Pest und das Ende des Mittelalters. München 1994 (Übersetzungen auf tschechisch, italienisch, französisch, japanisch, rumänisch); Leib und Seele. Eine Kulturgeschichte des gesunden Lebens. München 1999 (englisch 2008: *Wellbeing*); Das Gewissen der Medizin. Eine Geschichte der ärztlichen Ethik. München 2004; Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis zu Thomas Mann. Darmstadt 2011.

GÜNTER BLAMBERGER (Germanistik), Prof. Dr., ist Ordinarius für Deutsche Philologie an der Universität zu Köln und seit 2009 Direktor des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung eingerichteten Inter-

nationalen Kollegs »Morphomata«. Seit 1996 ist er Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Herausgeber des Kleist-Jahrbuchs. Von 1992 bis 1995 war er Direktor des »Wissenschaftszentrums II« für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse an der Universität Kassel, von 1999 bis 2004 Projektleiter im kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg der DFG »Medien und kulturelle Kommunikation« (SFB/FK 427). Jüngste Buchveröffentlichungen: Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt a. M. 2011 (Taschenbuch 2012); (mit Stefan Iglhaut): Kleist. Krise und Experiment. Katalog der Doppelausstellung zum 200. Todestag Kleists. Bielefeld: 2011; (mit Dietrich Boschung, Hrsg.): Morphomata – Genese, Dynamik, Medialität. München 2011; (mit Ines Barner, Hrsg.): Daniel Kehlmann – Literator 2010. München 2012; (mit Klaus Müller-Salget et al., Hrsg.): Kleist-Jahrbuch. Stuttgart 2012; (mit Ines Barner, Hrsg.): Peter Esterházy – Literator 2011. München 2013.

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Prof. Dr., ist Professor an der Universität zu Köln und zusammen mit Günter Blamberger Direktor des Internationalen Kollegs »Morphomata«. Zuletzt erschienen: (mit Corinna Wessels-Mevissen, Hrsg.): Figurations of Time in Asia. München 2012; (mit Sebastian Dohe, Hrsg.): Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen. München 2013; Kairos as a Figuration of Time. München 2013.

MARTIN GAIER (Kunstgeschichte), PD Dr.; Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Musikwissenschaft in Tübingen, Rom und Berlin; 1999 Promotion an der TU Berlin zur Denkmalpolitik im frühneuzeitlichen Venedig; von 2001 bis 2003 Stipendiat des Kunsthistorischen Instituts in Florenz; 2003–2010 Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, 2010 dort Habilitation und 2011 Vertretungsprofessor im Bereich Frühe Neuzeit; seit 2013 Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Forschungsschwerpunkte: Venezianische Kunst und Architektur, Wissenschaftsgeschichte. Letzte Buchveröffentlichungen: (mit Lena Bader und Falk Wolf, Hrsg.): Vergleichendes Sehen. München 2010; (mit Jeanette Kohl und Alberto Savio, Hrsg.): Similitudo – Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit. München 2012; Heinrich Ludwig und die »ästhetischen Ketzer«. Kulturpolitik, Kulturkritik und Wissenschaftsverständnis bei den Deutsch-Römern. Köln 2013.

HELEN GEYER (Musikwissenschaft), Prof. Dr. (Weimar-Jena), ist spezialisiert auf die Musikgeschichte des 16. bis 20. Jahrhunderts, mit einer Fokussierung auf Oper und Oratorium, mitteldeutsche Musikgeschichte und Italien; Forscherin der venezianischen Musikgeschichte des 16.-19. Jahrhunderts; speziell der Frauenkonservatorien und der Kirchenmusik. Sie initiierte und leitet die *Cherubini-Werkausgabe* und ist in verschiedenen internationalen Gremien tätig. Sie ist Mitherausgeberin mehrerer Zeitschriften und Internetpublikation, international (Europa, USA, Japan) aktiv, mit zahlreichen Publikationen und Monographien zur Musikgeschichte des 16. bis 20. Jahrhunderts; sie ist seit 1978 eng mit dem DSZ Venedig verbunden.

RÜDIGER GÖRNER (Germanistik), Prof. Dr.; Studium der Germanistik, Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität Tübingen mit Anglistik und Philosophie am University College London. Lehrte an den Universitäten Surrey und Aston, ab 1997 als Professor of German; von 1999 bis 2004 Director des Institute of Germanic Studies der University of London; seit 2004 Professor of German Literature und Director of the Centre for Anglo-German Cultural Relations am Queen Mary College, University of London; Gastprofessuren in Tokyo, Mainz, Heidelberg, Wien und Salzburg; 2012/13 Fellow am Internationalen Kolleg »Morphomata« der Universität zu Köln; korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Buchveröffentlichungen seit 2000 (Auswahl): *Nietzsches Kunst. Annäherungen an einen Denkartisten*. Frankfurt a. M. 2000; *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen 2001; *Literarische Betrachtungen zur Musik*. Frankfurt a. M. 2002; *Thomas Mann – Der Zauber des Letzten*. Düsseldorf und Zürich 2005; *Die Pluralektik der Romantik. Studien zu einer epochalen Denk- und Darstellungsform*. Köln, Weimar und Wien 2010; *Form und Verwandlung. Ansätze zu einer literarischen Morphologie*. Heidelberg 2011; *Goethes geistige Morphologie*. Heidelberg 2012; *Dover im Harz. Studien zu deutsch-britischen Kulturbeziehungen*. Heidelberg 2012; *Hörgedanken. Musikliterarische Bagatellen und Etüden*. Basel 2013.

LUDWIG JÄGER (Linguistik), Prof. Dr., war von 1982–2011 Inhaber des Lehrstuhls für Deutsche Philologie an der RWTH Aachen, von 2002 bis 2008 Geschäftsführender Direktor des Forschungskollegs (SFB/FK 427) »Medien und kulturelle Kommunikation« der Universitäten Aachen, Bonn und Köln; 2003/04 Visiting Fellow am Internationalen

Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien; vom April 2010 bis März 2011 Fellow am Internationalen Kolleg »Morphomata«, Universität zu Köln; seit 2012 Senior Advisor des Kollegs; im Wintersemester 2012/13 External Senior Fellow des »Freiburg Institut For Advanced Studies (FRIAS)« der Universität Freiburg. Er ist Mitglied des wissenschaftlichen Beirats des Graduiertenkollegs »Schriftbildlichkeit« an der FU Berlin, des Internationalen Wissenschaftlichen Rats des IDS Mannheim, des Hochschulrats der Justus-Liebig-Universität Gießen, des Review Panel der Swiss National Science Foundation (NCCR Iconic Criticism) in Basel und des Cercle Ferdinand de Saussure in Genf sowie der Société de Linguistique de Paris. Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, Zeichentheorie, Gebärdensprachen, Fachgeschichte und Theoriegeschichte der Sprachwissenschaft. Buchpublikationen (Auswahl): (mit Georg Stanitzek, Hrsg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München 2002; (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache*. Frankfurt a. M. 2003; (mit Erika Linz, Hrsg.): *Medialität und Mentalität* München 2004; (mit Horst Wenzel, Hrsg.): *Deixis und Evidenz*. Freiburg i. Br. 2008; *Ferdinand de Saussure. Zur Einführung*. Hamburg 2010; (mit Erika Linz und Irmela Schneider, Hrsg.): *Media, Culture, and Mediality*. Bielefeld 2010; (mit Gisela Fehrmann und Meike Adam, Hrsg.): *Medienbewegungen*. München 2012; (mit Christina Bartz, Marcus Krause und Erika Linz, Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen* 2012.

ROSELLA MAMOLI ZORZI (American Literature), Prof. Dr.; Professor at the University of Venice, Ca' Foscari, and Director of the Graduate School in Languages, Cultures and Societies until 2011. She has worked on American literature and in particular on the image of Venice in British and American writers such as W. Irving, E. A. Poe, John Ruskin, Robert Browning, W. D. Howells, Henry James, Enid and Austen Layard, Ezra Pound, Ernest Hemingway. She has co-curated the exhibition *Gondola Days. Isabella Stewart Gardner and the Palazzo Barbaro Circle* (Boston and Venice), contributed to the catalog (2004), and contributed to the exhibition *Sargent's Venice* (New York and Venice 2006). She has edited several volumes of Henry James's letters and Henry James, *Letters from the Palazzo Barbaro*. London 1998 (repr. 2002, 2012). Among her recent publications: (with Gianni Moriani): *In Venice and in the Veneto with Ernest Hemingway*. Venice 2011.

FRIEDHELM MARX (Germanistik), Prof. Dr., ist seit 2003 Lehrstuhlinhaber für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; Studium in Tübingen, Charlottesville (U.S.A.) und Bonn; Promotion 1995 über Romane von Goethe und Wieland, Habilitation 2000 über Christusfigurationen im Werk Thomas Manns, im gleichen Jahr Gastprofessur an der University of Notre Dame (U.S.A.). Forschungsschwerpunkte: Thomas-Mann-Forschung, Gegenwartsliteratur, Moderne; Herausgeber der Reihe *Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur* im Wallstein Verlag, Göttingen; Vize-Präsident der deutschen Thomas Mann-Gesellschaft, Lübeck; Mitherausgeber der Großen Kommentierten Ausgabe der Werke Thomas Manns (GKFA Bd. 16.1 und 16.2: Essays 1926–1933). Neuere Publikationen u. a.: (mit Stephanie Catani, Hrsg.): Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Dörfels. Göttingen 2010; (mit Andrea Bartl, Hrsg.): Verstehensanfänge. Das literarische Werk Wilhelm Genazinos. Göttingen 2011; (Hrsg.): Inseln des Eigensinns. Beiträge zum Werk Annette Pehnts. Göttingen 2013; (mit Heinrich Detering und Thomas Sprecher, Hrsg.): Thomas Manns *Doktor Faustus*. Neue Ansichten, neue Einsichten. Frankfurt a. M. 2013.

SABINE MEINE (Musikwissenschaft), PD Dr., ist seit 2010 Direktorin des Deutschen Studienzentrums in Venedig. Sie ist zudem Privatdozentin für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover; ihre Forschungsgebiete liegen in der Musikkultur der Renaissance und der Moderne, mit Fokus auf Italien und Frankreich. Sie promovierte 1998 über René Leibowitz (1913–1972) und die Rezeption der Zwölftonmusik in Paris und habilitierte sich 2007 mit einer Arbeit über die Frottola, höfische Vokalmusik der italienischen Renaissancekultur. Von 2009 bis 2011 leitete sie ein DFG-Forschungsprojekt zu einem deutsch-römischen Musiksalon des späten 19. Jahrhunderts. Seit 2011 ist sie Reihenherausgeberin von *Venetiana*. Sabine Meine war wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HMTM Hannover am Deutschen Historischen Institut in Rom (musikgeschichtliche Abteilung), zudem führte sie die Hochschullehre nach Berlin, Detmold, Münster und Regensburg. Zuvor war sie als Referentin für Öffentlichkeitsarbeit, als Konzertdramaturgin und Musikkritikerin tätig und absolvierte das zweite Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien. Neuere Publikationen u. a.: (mit Nina Noeske, Hrsg.): Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute. Münster 2011; (mit Rebecca Grotjahn, Hrsg.): »Dahin!« Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten. Hildesheim 2011; (mit Dietrich Helms, Hrsg.): Amor

docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit. Hildesheim 2012; Die Frottola. Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. London 2013.

BJÖRN MOLL (Germanistik), Dr. des.; Studium der Deutschen Philologie, Philosophie und Alten Geschichte in Köln, Rom und St. Louis/MO. Mitarbeiter an der Universität zu Köln und am Internationalen Kolleg »Morphomata: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen«. Promotion 2013 über Thomas Manns *Zauberberg*. Forschungsschwerpunkte: Wissenspoetiken, Literatur der Klassischen Moderne, Heinrich von Kleist, Theorie und Geschichte der ungeschriebenen Literatur. Publikationen: »... eindringlich betrachtet«. Zur Erotisierung des Blicks in Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In: Düsseldorfer Beiträge zur Thomas Mann-Forschung 2 (2013), S. 19–35; Heinrich von Kleist: Anekdoten. In: Literatur für die Schule. Ein Handbuch. Hrsg. von Jochen Vogt und Marion Bönnighausen (im Erscheinen).

MARTIN MOSEBACH wurde 1951 in Frankfurt am Main geboren und lebt auch heute dort. Er studierte in Frankfurt a. M. und Bonn Rechtswissenschaften und schloss 1979 mit dem II. Staatsexamen ab. Er ist Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Berliner Akademie der Künste. Er wurde u. a. mit dem Heimito von Doderer-Preis (1999), dem Kleist-Preis (2002), dem Großen Literaturpreis der Bayerischen Akademie (2006), mit dem Georg-Büchner-Preis (2007) und dem Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung (2013) ausgezeichnet. Er war Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin (2009/10) und des Internationalen Kollegs »Morphomata« der Universität Köln (2012/13). Er hat bisher neun Romane geschrieben. Dazu Aufsätze über Kunst und Literatur für Zeitungen, Zeitschriften und den Rundfunk, Hörspiele, Dramen, Libretti (u. a. für die Salzburger Festspiele, die Oper Frankfurt, die Pariser Oper und das Freiburger Barockorchester) sowie Filmdrehbücher (u. a. *Buster's Bedroom* und *Roussel*, beide mit Rebecca Horn). Zuletzt erschienen die Bücher *Als das Reisen noch geholfen hat. Von Büchern und Orten* (2011) und *Das Rot des Apfels – Tage mit einem Maler* (2011).

THOMAS RÜTTEN (Theorie und Geschichte der Medizin), PD Dr. und approbierter Arzt, arbeitet nach Anstellungen an den Universitäten von Münster und Paris VII, an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und am Institute for Advanced Study in Princeton seit 2002 als

Medizinhistoriker an der School of History, Classics and Archaeology der Newcastle University. Er ist Newcastle Director des Northern Centre for the History of Medicine, einer überuniversitären Forschungs- und Studienstätte für Medizingeschichte und Medical Humanities, die er selbst mitbegründet hat. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Medizin und Literatur, antiker, frühneuzeitlicher und neuester Medizingeschichte, in der Geschichte der medizinischen Ethik, der Melancholiegeschichte und der Disziplinengeschichte der Medizingeschichte. Er ist Herausgeber der Buchreihe *Studies in the History of Medical History and Medical Historiography* und Mitglied des Editorial Boards der Zeitschrift *Early Science and Medicine*. Zur Thomas-Mann-Forschung hat er mit zahlreichen Arbeiten zu medizinischen Themen im Werk Thomas Manns, durch die Herausgabe der Briefe Thomas Manns an Adolf v. Grolman und als Mitglied des Wissenschaftlichen Komitees der Davoser Literaturtage beigetragen.

SALVATORE SETTIS (Klassische Archäologie), Prof. Dr., ist Professor an der Scuola Normale Superiore in Pisa. Von 1994 bis 1999 war er Direktor des Getty Research Institute, Los Angeles. Salvatore Settis ist Mitglied der Accademia dei Lincei, der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Académie Royale de Belgique, der Academia Europaea und der American Academy of Arts and Sciences. Forschungsschwerpunkte: Kunst der griechischen und römischen Antike, Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft. Publikationen u. a.: Giorgiones ›Gewitter‹. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes der Renaissance. Berlin 1982; (mit Armine Ampolo, David Asheri, Paolo Desideri, François Hartog, Diego Lanza, Geoffrey Lloyd, Paul Zanker, Hrsg.): I Greci. Storia, cultura, arte, società. Turin 1996–2002; Die Zukunft des Klassischen: Eine Idee im Wandel der Zeiten. Berlin 2004; Iconografia dell'arte italiana 1100–1500: una linea. Turin 2005.

BILDNACHWEISE

Frontcover

© Umrisszeichnung von Kathrin Roussel nach einer Zeichnung von Janina Bauer.

Thomas Rütten

Abb. 1: Rom, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale della Sanità, 1882–1915, b. 229, fasc. Rapporti dei Prefetti 1910–1913, sottofasc. Venezia.

Abb. 2-4: Venedig, Archivio Storico del Comune di Venezia (Celestia).

Dietrich Boschung

Abb. 1: nach F. Coarelli (Hrsg.): Pompeji. München 2002, Abb. S. 274.

Abb. 2: nach H. Sichtermann: Die mythologischen Sarkophage 2. Die antiken Sarkophagreliefs 12, 2. Berlin 1992, Nr. 144, Taf. 115.

Abb. 3: nach B. Vierneisel-Schlörb: Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Glyptothek München, Katalog der Skulpturen II. München 1979, S. 499, Abb. 238.

Abb. 4: CoDArchLab – <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3450050> (letzter Aufruf: 16.04.2013).

Abb. 5-6: nach H. Meyer: Antinoos. München 1991, Abb. 40 und 42.

Helen Geyer

Abb. 1: © Helen Geyer.

Abb. 2-9: Benjamin Britten und Myfanwy Piper: Death in Venice. An opera in two acts. London 1979. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Martin Gaier

Abb. 1-4: Bildarchiv des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

Sabine Meine

Abb. 1-2: Jean-Jacques Eigeldinger: Rousseau, Goethe et les barcarolles vénitiennes. Tradition musicale et topos littéraire. In: Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau 40 (1992), S. 213–263, hier S. 229 und 232.

Abb. 3-4: Franz Liszt: Musikalische Werke. Serie II, 9. Hrsg. von José Vianna da Motta. Leipzig 1929.

Rivus Altus

© Fotografie von Sabine Meine.

RIVUS ALTUS – SZENISCHE BILDER

Samstag, 01. Dezember 2012, 18.00 Uhr

Deutsches Studienzentrum in Venedig, Palazzo Barbarigo della Terrazza

Zum Abschluss der Tagung »Auf schwankendem Grund – Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne« inszenierte die Hochschule Hannover im historischen Palazzo Barbarigo della Terrazza mit »Rivus Altus« szenische Bilder, die ein venezianisches Ambiente um 1900 evozierten. »Hohes Ufer/ Rivus Altus« ist ein internationales Projekt, in dessen Rahmen sich Studierende verschiedener Fachrichtungen anlässlich des 100-jährigen Jubiläums von Thomas Manns *Der Tod in Venedig* mit dem Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne in der Zeit um 1900 beschäftigten. Am Ende der intensiven Auseinandersetzungen mit dem Thema standen zwei Performances, mit denen im Juni 2012 das Hohe Ufer in Hannover sowie im Dezember 2012 der Palazzo Barbarigo della Terrazza bespielt wurden. Die historischen und gegenwärtigen Bedeutungen der Orte lieferten Stoffe für leise und laute Szenen. Musik, Sprache, Bilder und Akteure erzählten Geschichten von Menschen, die Orte freiwillig oder gezwungen verlassen, um zu neuen, hohen Ufern aufzubrechen.

Das Deutsche Studienzentrum in Venedig hat die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Tagungsthema angeregt, die sich in das von Sabine Meine erarbeitete Forschungsprofil 2011–2014 »Der Terrassenblick« fügt und somit einen aktiven Austausch zwischen Wissenschaft und Künsten fördert.

Regie: Werner Eggenhofer, München.

Kostümklasse der Hochschule Hannover unter der Leitung von Maren Christensen und Maya Brockhaus in Zusammenarbeit mit Kathinka van Volxem, Marion Coers, Katrin Lagershausen, Nina Mielscarczyk, Hanna Peter, Aurelia Stegmeier.

Kurs für Beleuchtungstechnik und Lichtdesign der Accademia di Belle Arti di Venezia unter der Leitung von Fabio Baretin.

Dank an Janina Bauer, Caroline Gucchierato, Marco Malafante, Josef Klostermaier und Ilaria Sainato.



1 Darsteller von »Rivus Altus«.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.
- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Sabine Meine ist Direktorin des Deutschen Studienzentrums Venedig und Privatdozentin für Musikwissenschaft.

Günter Blamberger ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata (Center for Advanced Studies in the Humanities) an der Universität zu Köln und Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft.

Björn Moll hat über Thomas Manns *Zauberberg* promoviert und ist Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata und dem Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln.

Klaus Bergdolt ist Professor für Geschichte und Ethik der Medizin an der Universität zu Köln und war bis 2013 Vorsitzender des Deutschen Studienzentrums in Venedig e.V.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GEHESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
KULTURELLEN PIZODEN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5612-0



9 783705 561201